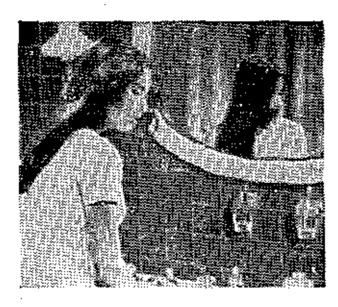
CAHIERS DU CINÉMA



74 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ● AOUT-SEPTEMBRE 1957 ★ 74

NOTRE COUVERTURE



Jacqueline Sassard est la fraiche et ravissante révélation de **GUENDALINA**, d'Alberto Lattuada (Co-production FILMS MARCEAU - CARLO PONTI, distribuée par les Films Marceau).

Ne manquez pas de prendre page 44 :

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

AOUT-SEPTEMBRE 1957 — TOME XIII — N° 74

SOMMAIRE

Les Films

★

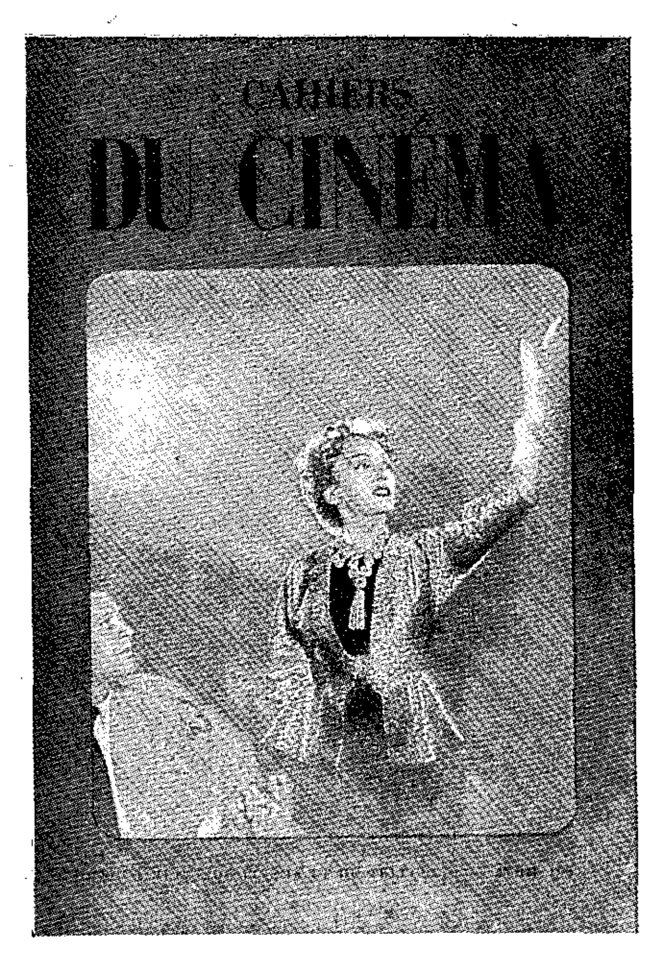
CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma
146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

LÉONIDE KEIGEL



Après une longue et terrible maladie supportée avec un courage exemplaire notre directeur et fondateur Léonide Keigel est mort le 4 août dernier. Bien connu dans les milieux cinématographiques, il l'était sans doute moins de nos lecteurs qui virent pendant six ans son nom figurer à nos sommaires sous le titre : directeur-gérant, mais qui demeurait peut être pour eux mystérieux puisqu'il n'écrivait pas dans la revue. En réalité sa personnalité a marqué toute l'entreprise et sans lui il n'y aurait tout simplement pas eu de CAHIERS DU CINÉMA.

Né le 6 novembre 1904, à Batoum, il fit en Russie des études secondaires qu'il poursuivit en Allemagne. Devenu ingénieur chimiste, spécialisé dans les problèmes de tannerie, il eut son premier contact avec les revues en s'occupant vers 1928 d'une publication scientifique. Chassé par le nazisme il s'installe en France en 1933. Appelé par son beau-frère, M. Mage, à la direction du circuit Cinéphone, il commence une nouvelle carrière, assimilant sans peine les difficiles règles de l'exploitation cinématographique. Mobilisé en 1940, puis contraint de cesser toute activité pendant l'occupation, nous le retrouvons en 1944 dans un maquis de Haute-Savoie, puis titulaire de la croix de guerre au titre de la Résistance et bientôt citoyen français. Il reprit ensuite la direction du circuit Cinéphone. C'est alors qu'il fit du « Broadway » une des meilleures salles de Paris en révélant toute une série de films et de réalisateurs célèbres aujourd'hui mais discutés ou inconnus des Parisiens à l'époque. C'est là que nous vîmes pour la première fois *Le Faucon Maltais* et *The Asphalt Jungle* de John Huston, *La Dame de Shanghaï* d'Orson Welles, *La Dame du Lac* et *Ride the Pink Horse* de Robert Montgomery, *Le Lys de Brooklin* d'Elia Kazan, *Palm Beach Story, Les Voyages de Sullivan* et *Infidèlement Vôtre* de Preston Sturges, *Champion* de Mark Robson, *Give Us this Day* de Dmytryk, *They Lived by Night* de Nicholas Ray, *Quelque part dans la nuit* et *Eve* de Mankiewicz, *Lifeboat* d'Hitchcock, les premiers films en relief de Mac Laren. C'est là également que nous vîmes la série de Cukor : *Born Yesterday, The Marrying Kind, It Should Happen to You,* puis *The Moon is Blue, Robinson Crusoé, Marty, Sabrina, L'Or de Naples, Le Grand Couteau, Attack, Le Petit Fugitif, La Mort d'un commis voyageur...,* etc.



Le premier numéro des CAHIERS DU CINÉMA

Par la suite et au sein de la même société il fut amené à s'occuper de distribution et de production. C'est ainsi qu'il collabora avec Luis Bunuel, avec Raymond Queneau, qu'il se lia d'amitié avec René Clément.

Le goût de Léonide Keigel pour le bon cinéma et la découverte de nouveaux réalisateurs lui valut le respect et l'amitié de tout un groupe de jeunes critiques. C'est tout naturellement qu'il fût intimement mêlé au mouvement d' « Objectif 49 » et à ses diverses manifestations. C'est alors que je le connus et que débuta notre collaboration.

A l'automne 1950 il y avait déjà deux ans que LA REVUE DU CINÉMA ne paraissait plus régulièrement, le numéro spécial sur le costume de fin 49 n'avait été qu'un dernier sursaut et depuis le mois d'avril Jean George Auriol était mort. Avec Jean Cocteau d'abord, puis avec Roger Leenhardt, nous fîmes, Bazin et moi, plusieurs tentatives pour donner une suite à LA REVUE... mais en vain; un à un tous les éditeurs contactés se récusaient. Bazin, malade, quitta Paris. Mon dernier espoir, les Editions du Seuil, s'effondra à son tour et je commençais à désespérer de tenir la

promesse que j'avais faite à Auriol de poursuivre son effort. C'est alors que Léonide Keigel qui connaissait mon souci me proposa de fonder avec lui la revue en question. Là où les spécialistes avaient hésité lui acceptait de se lancer sans peur. Nous nous mîmes au travail en partant de zéro, secondés bientôt par Lo Duca et Bazin. En avril 1951 paraissait le premier numéro des CAHIERS DU CINÉMA.

On a raconté bien des choses sur le financement des CAHIERS.

Nous étions payés par les Américains disaient certains, par le Vatican. prétendaient d'autres ou bien encore : vendus au Kremlin. La vérité est moins pittoresque et plus agréable à entendre : l'entreprise débuta avec peu d'argent et entièrement fourni par Léonide Keigel. Ce petit capital il sut si bien le gérer qu'il ne cessa de s'accroître et qu'il nous permet d'envisager l'avenir avec une certaine sérénité. Mais que de difficultés pendant les deux premières années ! Il est bien évident que sans ce directeur avisé, cet administrateur sévère (bien des fois nous avons grogné contre l'austérité de sa gestion), les CAHIERS n'auraient pas tenu un an. C'est à son expérience, sa fermeté et son influence que nous devons d'avoir survécu et réussi.

Il ne fût pas pour nous qu'un « directeur-gérant », il ne cessa jamais, tant que sa santé le lui permit, de suivre la confection de chaque numéro, de suggérer des rubriques nouvelles, de parfaire notre présentation, notre mise en page et nos procédés de fabrication ; mais il faut aussi lui rendre cette justice : jamais de consignes rédactionnelles, jamais d'impératifs politiques, commerciaux ou publicitaires. Il nous faisait confiance, il aimait les jeunes et les vit toujours avec faveur venir grossir nos rangs. Il fut surtout pour nous un ami fidèle et irremplaçable. Il impressionnait au premier abord mais le sourire rassurait vite et révélait sa vraie nature faite tout entière de bonté, de générosité et d'intelligente compréhension des problèmes d'autrui.

Que Madame Keigel, son fils et toute sa famille veuille bien trouver ici l'expression de notre profonde sympathie. Les CAHIERS DU CINÉMA n'oublieront pas leur fondateur.

Jacques DONIOL-VALCROZE.





ENTRETIEN AVEC VINCENTE MINNELLI

par Charles Bitsch et Jean Domarchi

Vincente Minnelli est à Paris où nous l'avons joint alors qu'il préparait son nouveau film, Gigi, dont tous les extérieurs seront tournés ici. Il accepta volontiers de se soumettre au rite indiscret de l' « Entretien » et, avec une volubilité à laquelle ses origines italiennes ne sont peut-être pas étrangères — et qui mit bien souvent notre anglais à rude épreuve — répondit à nos questions, la première portant naturellement sur la préparation d'un film.

Quand on s'attaque à un film, il faut oublier qu'on en a fait d'autres auparavant : vos idées ne doivent vous être suggérées que par ce seul film. Au stade de la préparation, de la rédaction du découpage, j'ai l'impression d'être un amateur. Je ne pense pas que ce soit un mal : vous vous sentez peut-être un peu inquiet au début, mais lorsque vous voyez le style dans lequel sera votre film, toute votre assurance revient.

— *Nous pouvons en déduire que, sans signer au générique, vous travaillez toujours aux scénarios de vos films ?*

— Oui, j'ai toujours collaboré avec mes scénaristes.

— *Et comment concevez-vous un scénario ? Partez-vous d'une image, d'une idée... ?*

— C'est difficile à dire. Tout d'abord, on se sent complètement vidé, vous savez : on ne doit pas se laisser guider par ce que l'on a fait auparavant. Ensuite, je crois que tout se fait selon un processus inconscient : il faut attendre... être comme un accumulateur. Une chose en entraîne une autre : tout est association d'idées. Et en laissant germer tout cela, on commence par voir une forme... un style. C'est le moment

crucial : il vous faut résister à toutes sortes d'influences, car chaque chose vous en rappelle une autre, un autre style se superpose à celui que vous avez en tête. C'est dangereux : il faut savoir attendre jusqu'à ce que l'on soit sûr de tenir l'essentiel : le style voulu. On peut ne voir aucun détail, ne pas savoir comment organiser tout cela, mais c'est sans importance : on voit, on sent cette forme, ce style. Je crois que la mise en scène est affaire d'intuition : je pense avec mon estomac plutôt qu'avec mon cerveau.

— *Vous passez volontiers du drame le plus noir au film musical ou à la comédie : n'avez-vous pas de préférences ?*

— Ce qui m'intéresse, c'est de faire un nouveau film qui ne ressemble à aucun de mes précédents. Je n'ai donc pas de préférence : il suffit que le sujet m'intéresse. Après un film dramatique, j'aime tourner une comédie ou un film musical, changer de genre : cela doit être très ennuyeux de se spécialiser... Cependant, je pense que l'approche d'un sujet est toujours la même, qu'il s'agisse d'un drame ou d'une comédie musicale. Je dois aussi avouer qu'après avoir tourné un drame, revenir au film musical est rafraîchissant.

J'aime Emma.

— *Et parmi tous vos films, lesquels préférez-vous ?*

— Attendez... Hum, c'est difficile... Il y a *Meet Me In Saint Louis*... J'aime beaucoup *The Clock.*

— *Nous ne l'avons pas vu en France.*

— C'est l'histoire d'un soldat qui passe une journée à New York et rencontre une jeune fille : ils tombent amoureux l'un de l'autre, etc. J'adore ce genre de comédies où les gens ne parlent que par clichés, mais veulent dire tout autre chose. J'ai tourné ce film sans aucune préparation, en faisant appel à mes souvenirs de l'époque où je vivais à New York. Oui, je crois que c'est mon film préféré.

— *Et* Madame Bovary ?

— Je l'aime bien, j'en suis très content. C'est un personnage qui m'a fasciné, vous savez. Emma Bovary est d'ailleurs le personnage le plus contreversé de la littérature : au moins quinze écrivains ont fait des études sur elle, elle les passionne. Et il n'y en a



La séquence « Toulouse-Lautrec » du ballet final d'*An American in Paris,* dansé par Leslie Caron et Gene Kelly.

pas deux qui soient d'accord sur son caractère ; elle est si complexe que chacun a un point de vue différent. Pour Somerset Maugham, par exemple, c'est très simple : elle est uniquement intéressée par l'argent. Pour d'autres, c'est une femme innocente et naïve ; pour d'autres encore, elle est mauvaise. A cette époque, au studio, on me déconseillait de tourner le film, parce qu'on trouvait justement que ce n'était qu'une mauvaise femme. Et je m'évertuais à leur expliquer que ce n'était pas vrai, qu'elle agissait sous l'empire d'une force instinctive, que cela valait la peine de le montrer, de se demander pourquoi cette femme se comportait de la manière que Flaubert avait décrite... Je crois que l'on pourrait faire dix films sur Emma Bovary, et tous différents.

— *Avez-vous vu le film de Jean Renoir ?*

— Jean Renoir a fait une *Madame Bovary ?* Oh, je ne le savais même pas. Je connais bien Renoir, mais il ne m'en a jamais parlé.

— *Votre point de vue sur Emma Bovary est somme toute assez proche de celui de Flaubert.*

— Flaubert ne semble pas la critiquer, mais tolérer la manière dont elle se comporte. Je crois qu'il a voulu faire du personnage du prêteur sur gages l'instrument critique d'Emma Bovary. Il est bien plus mauvais qu'elle : il la flatte, est au courant de ses aventures amoureuses, se montre compréhensif, jusqu'à ce qu'il la tienne en son pouvoir. Il se transforme alors en sermonneur et lui reproche par le menu tous ses écarts de conduite. Jennifer Jones était l'idéal pour incarner Emma Bovary parce qu'elle est... étrange, et qu'Emma est un personnage nerveux jusqu'au déséquilibre ; elle a beaucoup travaillé, car chaque scène pouvait être jouée de trois ou quatre façons différentes et que, tout en exprimant des sentiments totalement opposés d'une scène à l'autre, il fallait trouver le moyen de conserver sa cohérence au personnage. Jennifer Jones était ravie, parce qu'il est rare de trouver un rôle offrant un si large éventail d'expressions à une comédienne.

Stanislavski et Tracy.

— *Comment concevez-vous la direction d'acteurs ?*

— L'idéal, c'est de pouvoir discuter avec l'acteur de toutes les subtilités du rôle et ensuite de le laisser jouer selon son tempérament, se donner à fond. Si avec son texte et sa personnalité il arrive à créer quelque chose de cohérent, c'est parfait. Mais il y a certains acteurs qui ne savent pas se donner et, comme pendant le tournage le temps est précieux, on se retrouve parfois le dos au mur et on est obligé de tout leur indiquer, geste par geste. En dernier ressort, il faut leur demander de vous regarder jouer la scène et d'essayer de vous imiter : mais c'est la pire de toutes les solutions.

— *Quels sont les acteurs avec lesquels vous avez aimé travailler ?*

— Je vais certainement en oublier. Enfin... Spencer Tracy est très intelligent ; il comprend à demi-mot. Kirk Douglas est d'un sérieux imperturbable lorsqu'il travaille, tout comme Deborah Kerr : l'un et l'autre sont très appliqués, consciencieux. Oscar Levant est intelligent et torturé : dans *Cobweb* son rôle correspond parfaitement à son tempérament. Lana Turner m'a agréablement surpris : lorsque je dus la prendre pour *The Bad and the Beautiful,* je me méfiais un peu d'elle ; or, elle est très réceptive, très malléable : sa crise de nerfs dans la voiture est sublime et elle n'a eu besoin de jouer la scène qu'une seule fois.

— *Pensez-vous que la « Méthode » de l'Actors' Studio aide à la formation des comédiens ?*

— On pourrait en parler pendant des années... Il est devenu courant de faire des plaisanteries sur l'Actors' Studio, parce qu'il y a eu vraiment trop d'abus. Je crois que l'idée fondamentale de la « Méthode » est bonne : c'est, en gros, tenter de rentrer en soi-même pour retrouver comment se comporterait le personnage. Voilà bien le danger :



The Bad an the Beautiful, le producteur et la star, Kirk Douglas et Lana Turner.

à trop rentrer en soi-même, on risque de ne plus en sortir ! Stanislavski n'avait pas de règles rigides : sa seule ambition était d'être vrai, et la vérité d'un certain personnage peut se découvrir différemment de la vérité d'un autre : la première qualité de Stanislavski était donc la fluidité. Mais maintenant les préceptes de la « Méthode » sont devenus tabous. Je crois que seul Kazan a compris Stanislavski : lui aussi ne recherche que la vérité absolue des personnages. Aujourd'hui, bien des jeunes acteurs utilisent la « Méthode » à tort et à travers, en font une caricature : Stanislavski avait l'esprit ouvert, ses élèves ne l'ont pas toujours. Mais encore une fois, l'idée dont part la « Méthode » est juste : il n'y a pas de grand acteur qui ne joue sciemment ou inconsciemment, selon les principes qui sont à l'origine de la « Méthode » ; un grand acteur comme Spencer Tracy n'a jamais rien eu à voir avec la « Méthode » : son jeu ne doit rien à personne, mais, bien que purement instinctif, il n'est pas en contradiction avec la « Méthode ». La « Méthode » peut aider les jeunes : ceux qui ont de l'imagination survivront. Quant aux autres...

— *Vous arrive-t-il, sur un scénario, de penser à un acteur en particulier ?*

— Parfois, il y en a un qui s'impose à l'esprit, mais un acteur peut avoir certaines qualités qui font défaut à un autre et l'autre avoir ce qui manque au premier : l'un a la force, mais pas l'humour... La distribution est un problème qui se repose à chaque film. Toutefois... je voulais absolument Spencer Tracy pour *The Father of the Bride :* sans lui, j'étais sûr que ce serait une comédie stupide, tandis que Tracy donnait au personnage un poids, une réalité indispensable. Il est encore plus important de rester en contact étroit avec la réalité dans une comédie que partout ailleurs. La grande tentation dans une comédie, pour le metteur en scène comme pour l'acteur, c'est de vouloir faire croire au public que vous êtes drôle, que vous pétillez d'esprit. Faire une comédie fantastique n'est pas intéressant : si elle s'écarte de la réalité, elle cesse d'être drôle ; on peut encore rire à deux ou trois gags bien trouvés, mais cela n'ira pas plus loin.

— *Pourtant* The Long, Long Trailer, *tout en étant très drôle, est une comédie qui semble s'éloigner assez du réalisme.*

— Pas du tout : la roulotte joue un rôle important dans la vie américaine et le scénario est fondé sur les tribulations authentiques d'un monsieur qui acheta une roulotte. Personnellement, je pense que, malgré certaines qualités *The Long Trailer* reste une comédie très ordinaire.

Des « types » hollywoodiens.

— The Bad and the Beautiful *est un film que nous aimons beaucoup et le sujet semble vous avoir passionné ?*

— Oui. Le personnage du producteur est parfait : il a ses bons et ses mauvais côtés, car personne n'est jamais entièrement mauvais, mais plus souvent victime des circonstances. Faire découvrir les mobiles de cet homme apparemment impitoyable était un problème psychologique intéressant à résoudre. Il y a beaucoup d'hommes de ce genre-là dans l'industrie cinématographique : ils ne sont pas spécialement profonds, mais forment un petit univers qui se suffit à lui-même et qui mérite que l'on en parle. C'était amusant aussi de montrer Hollywood sous un angle un peu différent de ceux adoptés jusqu'alors. Depuis que je suis à Paris, j'ai vu *The Big Knife* : je ne connais aucun des autres films de Robert Aldrich et celui-ci, tout en fourmillant de qualités, est tout à fait invraisemblable, tant sur le plan de l'histoire que sur celui de la peinture d'Hollywood.

— *Et connaissez-vous le roman de Richard Brooks, « The Producer » ?*

— Je ne l'ai pas lu. Je crois qu'il est postérieur à mon film... J'admire énormément Brooks comme metteur en scène. *Blackboard Jungle* m'avait déjà beaucoup plu, et j'ai été enthousiasmé par *Something of Value* : c'est un film à ne rater sous aucun prétexte.

— The Bad and the Beautiful *est-il un film à clefs ?*

— Non, pas spécialement ; sur chaque personnage sont greffées différentes petites histoires ou habitudes d'Hollywood : ce sont des « types » hollywoodiens.

— *N'y a-t-il pas cependant un rapport entre l'histoire du tournage avec les hommes-chats et l'histoire de* Cat People, *le film de Robert Wise et Jacques Tourneur ?*

— Si, c'est ce à quoi nous avons pensé. *Cat People* fut effectivement tourné par des inconnus, avec de tous petits moyens. Le studio n'y croyait pas : ce n'était qu'un film C ou D, et, à sa sortie, il eut énormément de succès.

Le temps des blés.

— *Il y a un de vos films qui nous a déçu parce que nous en attendions beaucoup : c'est* Lust for Life. *Comment avez-vous été amené à le tourner ?*

— Il y avait longtemps que j'avais envie de le faire. La Métro avait une option sur le livre d'Irving Stone depuis près de dix ans et cette option arrivait à expiration. Je suggérai à Dore Schary que ce serait vraiment trop bête de laisser perdre cette option : beaucoup de metteurs en scène avaient envie de faire ce film... Je crois même que Jean Renoir écrivit un découpage entier... Schary me dit qu'il avait lu de nombreuses adaptations, que toutes étaient mauvaises, qu'il valait donc mieux renoncer. J'insistai : je pensais que c'était une grande histoire puisque c'était l'histoire d'un grand homme, qu'il fallait la raconter. Mais le temps pressait. A cette époque, je tournais *Kismet*...

— *Qui n'est pas sorti en France.*

— Vous ne perdez pas grand-chose : je n'avais pas tellement envie de faire ce film et je crois qu'il est très ennuyeux. Donc, tout en tournant *Kismet*, je me mis à travailler au scénario de *Lust For Life*, mais je ne pouvais malheureusement y consacrer tout le temps que j'aurais voulu. Le scénario n'était même pas achevé, et encore loin de me satisfaire, qu'il fallait commencer, parce que nous devions tourner avant que les blés ne soient fauchés. Le jour où je terminai *Kismet*, je sautai dans le premier avion pour l'Europe. Nous commençâmes par tourner le suicide... à cause des blés, et nous



Le grand ballet de *Bandwagon,* avec Fred Astaire, le détective au complet immaculé.

avons retravaillé le scénario au fur et à mesure du tournage, suivant ce que nous inspiraient les extérieurs.

— *Avez-vous l'habitude d'improviser pendant le tournage ?*

— Là, je ne peux pas vous répondre. J'essaye toujours de préparer un film autant que je le peux, mais lorsqu'on commence à tourner, je crois qu'il faut, autant que possible, se laisser guider par son intuition. Il m'arrive donc de transformer certains détails et même d'improviser.

— *Il semble que dans* Lust For Life *vous avez évité de vous laisser aller. Peut-être étiez-vous intimidé par le sujet ?*

— Non, pas intimidé. *Lust For Life* aurait peut-être pu être plus réussi, mais je ne saurais modifier ma conception du personnage. Van Gogh est un tissu de contradictions ; ses lettres le prouvent. Il se passionne tant pour tout ce qui l'entoure, il a tant à donner que personne ne peut recevoir ce qu'il est prêt à donner. C'est un Schweitzer dans son genre, sauf que Schweitzer garde sa dignité : il ne tient pas à être le plus misérable, le plus sale, le plus affamé, alors que c'est l'ambition de Van Gogh. Il y a effectivement beaucoup de choses que je n'ai pas eu la possibilité de faire dans le film, mais mon point de vue sur le personnage ne pourrait être différent.

— *Le plus grave est l'absence de lumière dans le film : lorsque Van Gogh ouvre ses volets sur la campagne provençale, nous devrions être éblouis.*

— Lorsque le film est sorti à Paris, des gens qui avaient travaillé avec moi m'ont écrit pour me dire qu'ils étaient scandalisés par l'état de la copie projetée, que les couleurs étaient incroyablement ternes. En fait les copies françaises — comme les copies hollandaises — furent tirées d'après un contretype, et non pas d'après le négatif original. C'est consternant.

— *Surtout que vous attachez sans doute une grande importance à la couleur ?*

— Oui, la couleur, les décors, le style des costumes m'importent énormément : j'étais dessinateur de costumes à mes débuts, vous savez. Pour chaque film, le problème de la couleur se pose différemment. Par exemple, nous voulions tourner *Brigadoon* en Ecosse, mais ce n'était pas possible à cause des conditions atmosphériques à l'époque où nous devions faire le film. Nous avons donc tenté de retrouver en studio l'aspect particulier des paysages écossais, cette sorte de brume... ces couleurs assourdies, tirant sur le jaune.

— *Mais ne préférez-vous pas tourner en studio plutôt qu'en extérieurs ?*

— Non, dans l'ensemble je préfère tourner en extérieurs. Je suis très malléable et je sais m'adapter aux extérieurs s'ils ne veulent pas s'adapter à moi. Je tourne effectivement plus souvent en studio qu'en extérieurs : c'est comme une fatalité ! Au dernier moment... Vous savez, je devais tourner *An American In Paris* ici.

— *Dans* Brigadoon, *il semble que vous vous soyez inspiré des peintres hollandais pour les intérieurs et des peintres romantiques anglais pour les extérieurs.*

— Exactement. Mon emploi de la couleur dans *Brigadoon* vient pour une bonne part des peintures anglaises représentant des paysages écossais que j'ai pu étudier : dans tous ces tableaux se retrouvaient justement ces couleurs tirant sur le jaune, un aspect particulier du ciel, une atmosphère... C'était passionnant de travailler avec le décorateur et surtout avec Joseph Ruttenberg, un très grand chef opérateur. Le public ne soupçonne pas le rôle capital que joue l'opérateur. Pour *Madame Bovary*, je dois beaucoup à Robert Planck : vous vous souvenez de la scène où Emma Bovary est dans la chambre d'un petit hôtel de Rouen ? J'ai tourné cette scène une première fois, mais les plans étaient trop lumineux. D'accord avec Planck, et en dépit des angoisses du producteur, j'ai décidé de tout recommencer dans une tonalité plus sombre.

— *Quels sont les plus grands opérateurs, Ruttenberg mis à part ?*

— Ruttenberg mis à part, John Alton et Harry Stradling me semblent être les plus doués, chacun avec des qualités totalement opposées. Alton est très souple : il n'a pas de parti pris et est capable de modifier sa manière suivant les indications du metteur en scène. Stradling, par contre, a des partis pris, mais il est génial : souvenez-vous de *The Pirate*. Je n'ai vraiment découvert Alton qu'en tournant *An American In Paris*. J'avais commencé le film avec Alfred Gilks et me suis arrêté pour que l'on mette au point le ballet final. En attendant, je tournai *Father's Little Dividend* avec Alton. Lorsque j'ai repris *An American In Paris*, Alton a remplacé Gilks et j'ai regretté de ne pas l'avoir eu pour tout le film.

— *Travailliez-vous étroitement avec Gene Kelly ?*

— Oui. Dans le ballet final, lumières et décors ne présentaient aucune difficulté pour moi : j'avais déjà fait ce genre de choses au théâtre. Kelly et moi nous sommes donc concentrés sur le seul contenu émotif de la scène. Nous nous complètons très bien et il m'a beaucoup aidé, même sur le plan de la pure comédie : vous pouvez remarquer que le ton d'*An American In Paris* est assez différent de celui de *Bandwagon* par exemple.

Un peintre du dimanche.

— *L'inspiration anglo-hollandaise des couleurs de* Brigadoon *indique-t-elle que telles sont vos préférences picturales ?*

— Oh non, c'est très délicat... J'aime tant d'écoles...

— *Mais n'êtes-vous pas collectionneur de tableaux ?*

— Non, je suis un peintre du dimanche, mais je n'ai jamais été un collectionneur... Je crois que j'ai aimé tour à tour toutes les écoles : pour l'instant je m'intéresse particulièrement à Boldini et aux peintres de l'époque 1900.

— *N'avez-vous pas une petite préférence pour les Impressionnistes ?*



Cyd Charisse perdue dans les brumes de *Brigadoon.*

— Quoique l'on admire, on peut toujours revenir aux Impressionnistes et y découvrir quelque chose de nouveau : ils restent éternellement étonnants. C'est peut-être l'école la plus riche et si je devais me contenter de voir les toiles d'une seule école, je choisirais les Impressionistes.

La satire du Superman.

— *Doit-on voir une influence surréaliste dans la séquence du ballet de* Bandwagon ?

— Non, pas réellement. Il s'agissait de satiriser les auteurs américains de série noire, l'école de Mickey Spillane : nous avons repris tous les clichés du détective-superman contre lequel personne n'est de taille à lutter. Nous n'avions pas l'intention de faire un ballet surréaliste, mais il donne l'impression de l'être dans la mesure où nous faisions la parodie d'un genre littéraire un peu surréaliste.

— Bandwagon *est un véritable festival Fred Astaire.*

— Non, je ne pense pas. En travaillant avec lui, j'ai sans doute utilisé tous les procédés qui lui sont propres...

— *Nous voulons dire que* Bandwagon *marque l'apogée du mythe Astaire.*

— Vous voulez parler de l'histoire ? J'avais mal compris votre question. Oui, bien sûr : à partir du moment où l'on fait un film sur un grand danseur fantaisiste, le personnage fait immédiatement penser à Astaire ; mais si le danseur de *Bandgwagon* est sur son déclin, il n'en est pas de même pour Astaire. C'était un bon rôle pour lui ; il est épatant, parce qu'il n'avait pas peur que l'on fasse sans arrêt des plaisanteries sur son compte. Ce genre de personnage est excellent dans une comédie... celui à qui il arrive



The Long, Long Trailer : Desi Arnaz cherche à travers la flore d'un lunch de mariage le visage de sa récente épouse.

toutes sortes d'avatars et qui à l'air un peu ridicule, vous savez... Et Cyd Charisse était merveilleuse ; elle fait des progrès dans chaque film. Elle a toujours été une grande danseuse et elle est en train de devenir une très grande comédienne. Il n'y a qu'une chose qu'elle ne sache pas faire : chanter ; elle est toujours doublée.

— *N'y a-t-il pas une parenté entre les personnages Nanette Fabray-Oscar Levant et les auteurs du scénario, Betty Comden-Adolph Green ?*

— Il y a une célèbre équipe de scénaristes — mari et femme — aux Etats-Unis : Garson Kanin et Ruth Gordon. Au départ, Comden et Green — qui, eux, ne sont pas mariés — ont voulu les peindre dans leur scénario, mais plus leur travail avançait, plus ils ont dévié vers l'autoportrait.

— *Et Buchanan ? Est-il la caricature d'un metteur en scène en particulier ?*

— C'est un composé d'Orson Welles et de José Ferrer : l'un comme l'autre n'ont peur de rien. Welles est peut-être moins impétueux, il se laisse plus facilement appitoyer, mais c'est à peu près cela.

— *Orson Welles a-t-il vu* Bandwagon ?

— Je ne saurais vous le dire... C'est fort possible. Il s'intéresse beaucoup au théâtre et au cinéma : il voit tout.

— Bandwagon *n'est-il pas un bilan critique de vos anciens films ?*

— Je ne sais pas. Peut-être... En tout cas, c'était amusant de montrer toutes les petites histoires que nous connaissons sur le théâtre.

J'ai toujours admiré Cocteau.

— *Vous nous disiez aimer Brooks et Kazan. Quels sont les autres metteurs en scène américains que vous aimez ?*

— Orson Welles : c'est l'un des deux ou trois plus grands cinéastes de tous les temps. John Huston : dans *Moby Dick,* je n'aime que le début du film, ces prairies vertes, l'arrivée et la présentation des personnages. Après, lorsque le film se centre sur le seul capitaine Achab, cela manque d'idées visuelles, mais je crois que c'était trop difficile. « Moby Dick » est un classique américain et un livre très étrange, difficile à adapter. C'est un défi téméraire d'avoir voulu le filmer, mais c'est honorable d'avoir couru un risque pareil. Delbert Mann, surtout dans *The Bachelor Party,* fait preuve d'une extraordinaire sensibilité et émeut avec une facilité déconcertante. Mankiewicz m'a beaucoup déçu avec *Guys and Dolls :* c'était une merveilleuse opérette, mais, dans le film, toute féérie a disparu. Stevens est, je crois, notre metteur en scène le plus doué pour la comédie. Nicholas Ray a un très grand talent. Anthony Mann me plait : ses plans sont signés. L'un de ceux que j'admire énormément parmi les jeunes, c'est Samuel Fuller.

— *Que pensez-vous d'Hitchcock ?*

— Il est incomparable. Peu de metteurs en scène ont autant de personnalité... cet humour sophistiqué. Et c'est amusant d'avoir comme point de vue sur le monde que n'importe qui peut être un criminel. J'allais oublier Cukor : il a beaucoup de doigté, une très jolie touche ; qu'est-ce qu'*High Society* à côté de son *Philadelphia Story ?*

— *Et avant de devenir vous-même metteur en scène, avez-vous été influencé par certains metteurs en scène ?*

— Je ne sais pas... J'aimais Wyler à l'époque : je trouve que ses premiers films n'ont absolument pas vieilli.

— *Lubitsch peut-être ?*

— Je n'avais presque rien vu de lui avant d'aller à Hollywood : c'est là-bas seulement que j'ai vu certains de ses films... et ils me plaisent beaucoup. Non, vous savez, je crois que j'ai été plutôt influencé par les metteurs en scène européens. J'ai toujours énormément admiré Jean Cocteau : j'essaye de ne rater aucun de ses films. L'un de mes préférés est *Orphée* : je l'ai vu plusieurs fois et chaque vision est d'un prodigieux enrichissement ; mais le *Sang d'un Poète* était déjà un chef-d'œuvre. J'aime aussi Jean Renoir : *La Grande*



Lust For Life : Kirk Douglas-Van Gogh et les femmes de mineurs du Borinage.

Illusion par exemple est l'un des meilleurs films que j'ai jamais vus. Savez-vous qu'en ce moment il travaille sur un scénario qu'il espère tourner l'année prochaine avec Leslie Caron dans le rôle principal ?

— *Quels sont les autres metteurs en scène européens que vous admirez ?*

— Max Ophuls est formidable : j'ai vu tous ses films à Hollywood et il faut absolument que je trouve le moyen de voir *Lola Montès* pendant mon séjour à Paris ; j'adore sa manière, cette sorte de farandole perpétuelle. Et puis vous savez, j'avais envie de faire un *Saint-François d'Assise,* mais quand j'ai vu celui de Rossellini, bien que ne sachant pas trop quoi en penser, j'ai renoncé à mon projet. Cependant, plus j'y réfléchis, plus je crois que c'est un film extraordinaire. Je viens de voir *Sait-on jamais...* de Vadim : j'ai été transporté !

Une période de transition.

— *Vous allez entreprendre incessamment le tournage de* Gigi. *Avez-vous des projets pour après ?*

— Je ne sais pas trop... Je crois que nous sommes dans une période de transition, que nous nous acheminons vers une nouvelle forme de liberté créatrice. Non, je ne sais pas encore ce que je ferai par la suite.

— *Bien des metteurs en scène américains sont devenus leurs propres producteurs. Cela vous tente-t-il ?*

— Je me suis toujours bien entendu avec les producteurs pour lesquels j'ai travaillé : Arthur Freed, Pandro Berman, John Houseman..., j'ai toujours eu de la chance pour cela. Je n'ai pas envie de devenir producteur, car j'ai l'impression d'avoir assez de liberté.

(Propos recueillis au magnétophone par Charles Bitsch et Jean Domarchi).



Vincente Minnelli examine deux maquettes de costumes pour *Gigi.*

BIOFILMOGRAPHIE DE VINCENTE MINNELLI

Vincente Minnelli est né le 28 février 1913 à Chicago (Illinois), d'un père italien et d'une mère française. Dès l'âge de trois ans, il joue dans la troupe d'art dramatique que forment ses parents, la « Minnelli Brothers Dramatic Tent Show ». Il étudie la décoration, puis, pendant un an, devient photographe dans un studio de Chicago. Au théâtre, assistant-décorateur pour les salles du circuit « Balaban et Katz », puis pour le Paramount Theatre de New York où il dessine les costumes d'une « Du Barry » interprétée par Grace Moore. Pendant trois ans, directeur artistique des spectacles de music-hall du Radio City Music Hall. Il monte ensuite plusieurs pièces dont « At Home Abroad », « Ziegfeld Folies », « Very Warm For Mary », « The Show Is On », etc., dessinant lui-même les décors et les costumes.

Engagé en 1941 par la M.G.M., il commence par effectuer, sous la supervision d'Arthur Freed, quelques stages dans les différents départements de la production, avant de mettre en scène son premier film en 1942. Tous les films qu'il a tournés jusqu'à présent ont été produits par la Metro Goldwyn Mayer.

1942. — CABIN IN THE SKY (UN PETIT COIN AUX CIEUX).

Prod. : Arthur Freed.

Sc. : Joseph Schrank, d'après la comédie musicale et le roman de Lynn Root.

Ph. : Sidney Wagner.

Mus. : Robert Edens, d'après les lyrics de John Latouche et la partition de Vernon Duke.

Déc. : Edwin B. Willis.

Int. : Ethel Waters, Eddy « Rochester » Anderson, Lena Horne, Louis Armstrong, Duke Ellington et son orchestre, Rex Ingram.

1943. — I DOOD IT (MADEMOISELLE MA FEMME).

Prod. : Jack Cummings.

Sc. : Sig Herzig et Fred Saidy.

Ph. : Ray June.

Mus. : Merrill Pye.

Déc. : Edwin B. Willis.

Int. : Red Skelton, Eleanor Powell, John Hodiak, Richard Hainley, Patricia Dane, Sam Levene, Thurston Hall, Lena Horne, Hazel Scott, Jimmy Dorsey et son orchestre.

1944. — MEET ME IN SAINT LOUIS (LE CHANT DU MISSOURI), Technicolor.

Prod. : Arthur Freed.

Sc. : Irving Brecher et Frank F. Finklehoffe, d'après le roman de Sally Benton.

Ph. : George Folsey.

Mus. : Roger Edens.

Chansons : Hugh Martin et Ralph Blane.

Déc. : Edwin B. Willis.

Int. : Judy Garland, Margaret O'Brien, Mary Astor, Lucille Bremer, Tom Drake, Marjorie Main, Leon Ames, Harry Davenport, June Lockhart.

1944. — THE CLOCK.

Prod. : Arthur Freed.

Sc. : Robert Nathan et Joseph Schrank, d'après un sujet de Paul et Pauline Gallico.

Ph. : George Folsey.

Mus. : George Bassman.

Déc. : Edwin B. Willis.

Int. : Judy Garland, Robert Walker, James Gleason, Keenan Wynn.

1945. — YOLANDA AND THE THIEF (YOLANDA ET LE VOLEUR), Technicolor.

Prod. : Arthur Freed.

Sc. : Irving Brecher, d'après un sujet de Jacques Théry et Ludwig Bemelmans.

Ph. : Charles Rosher.

Mus. : Lennie Hayton.

Chorégraphie : Eugene Loring.

Déc. : Edwin B. Willis.

Int. : Fred Astaire, Lucile Bremer, Frank Morgan, Mildred Natwick, Marilyn Nash, Leon Ames.

1945. — ZIEGFELD FOLLIES (ZIEGFELD FOLLIES), Technicolor.

Prod. : Arthur Freed.

Sc. : d'après *The Great Ziegfeld* (1936), scénario de William Anthony McGuire.

Ph. : George Folsey et Charles Rosher.

Mus. : Lennie Hayton.

Chansons : Arthur Freed, George et Ira Gershwin.

Chorégraphie : Robert Alton.

Déc. : Edwin B. Willis, en collaboration avec MacAlper.

Int. : Fred Astaire, Fanny Brice, Lena Horne, Victor Moore, Lucile Ball, Judy Garland, Gene Kelly, Red Skelton, Lucile Bremer, Kathryn Grayson, Esther Williams, William Powell, Cyd Charisse, Edward Arnold, Hume Cronyn, Virginia O'Brien, Keenan Wynn.

1946. — UNDERCURRENT (LAME DE FOND).

Prod. : Pandro S. Berman.

Sc. : Edward Chodorov, d'après un sujet de Thelma Strabel.

Ph. : Karl Freund.

Mus. : Herbert Stothart.

Déc. : Edwin B. Willis.

Int. : Katharine Hepburn, Robert Taylor, Robert Mitchum, Edmund Gwenn, Marjorie Main, Jayne Meadows, Clinton Sundberg, Dan Tobin.

1947. — THE PIRATE (LE PIRATE). Technicolor.

Prod. : Arthur Freed.

Sc. : Albert Hackett et Frances Goodrich, d'après la pièce de S.N. Behrman.

Ph. : Harry Stradling.

Mus. : Lennie Hayton.

Chansons : Cole Porter.

Chorégraphie : Robert Alton et Gene Kelly.

Déc. : Edwin B. Willis.

Int. : Judy Garland, Gene Kelly, Walter Slezak, Gladys Cooper, Reginald Owen, George Zucco, L. Allen, Julia Dean, B. Lessy, J. Bergen.

1949. — MADAME BOVARY (MADAME BOVARY).

Prod. : Pandro S. Berman.

Sc. : Robert Ardrey, d'après le roman de Gustave Flaubert.

Ph. : Robert Planck.

Mus. : Miklos Rozsa.

Déc. : Edwin B. Willis et Richard A. Peffeile.

Int. : Jennifer Jones, James Mason, Van Heflin, Louis Jourdan, Christopher Kent, Gene Lockhart, Frank Allenby, Gladys Cooper, John Abbott, Henry Morgan, Henri Letondal.

1950. — FATHER OF THE BRIDE (LE PÈRE DE LA MARIÉE).

Prod. : Pandro S. Berman.

Sc. : Frances Goodrich et Albert Hackett, d'après le roman d'Edward Streeter.

Ph. : John Alton.

Mus. : Adolph Deutsch.

Déc. : Edwin B. Willis et Keogh Gleason.

Int. : Spencer Tracy, Joan Bennett, Elizabeth Taylor, Don Taylor, Billie Burke, Leo G. Carroll, Moroni Olsen, Melville Cooper, Taylor Holmes, Rusty Tamblyn.

1950. — AN AMERICAN IN PARIS (UN AMÉRICAIN A PARIS). Technicolor.

Prod. : Arthur Freed.

Sc. : Alan Jay Lerner, d'après l'opérette de George Gershwin.

Ph. : Alfred Gilks - John Alton pour les ballets.

Mus. : Johnny Green et Saul Chaplin, d'après la partition de George Greshwin et les lyrics d'Ira Gershwin.

Chorégraphie : Gene Kelly.

Déc. : Edwin B. Willis et Keogh Gleason.

Int. : Gene Kelly, Leslie Caron, Oscar Levant, George Guétary, Nina Foch, Eugene Borden, Martha Bamattre, Mary Young.

1950. — FATHER'S LITTLE DIVIDEND (ALLONS DONC, PAPA).

Prod. : Pandro S. Berman.

Sc. : Albert Hackett et Frances Goodrich, d'après les personnages imaginés par Edward Streeter.

Ph. : John Alton.

Mus. : Albert Sendrey.

Déc. : Edwin B. Willis et Keogh Gleason.

Int. : Spencer Tracy, Joan Bennett, Elizabeth Taylor, Don Taylor, Billie Burke, Moroni Olsen, Richard Rober, Marietta Canty, Rusty Tamblyn, Hayden Rorke.

1952. — MADEMOISELLE, sketch de THE STORY OF THREE LOVES (HISTOIRE DE TROIS AMOURS). Technicolor.

Prod. : Sidney Franklin.

Sc. : Jan Lustig et George Froeschel, d'après Arnold Phillips.

Ph. : Charles Rosher.

Mus. : Miklos Rozsa.

Déc. : Edwin B. Willis et Keogh Gleason.

Int. : Leslie Caron, Ethel Barrymore, Farley Granger.

1952. — THE BAD AND THE BEAUTIFUL (LES ENSORCELÉS).

Prod. : John Houseman.

Sc. : Charles Schnee, d'après un sujet de George Bradshaw.

Ph. : Robert Surtees.

Mus. : David Raksin.

Déc. : Edwin B. Willis et Keogh Gleason.

Int. : Lana Turner, Kirk Douglas, Walter Pidgeon, Dick Powell, Gloria Grahame, Gilbert Roland, Leo G. Carroll, Vanessa Brown, Paul Stewart, Barry Sullivan.

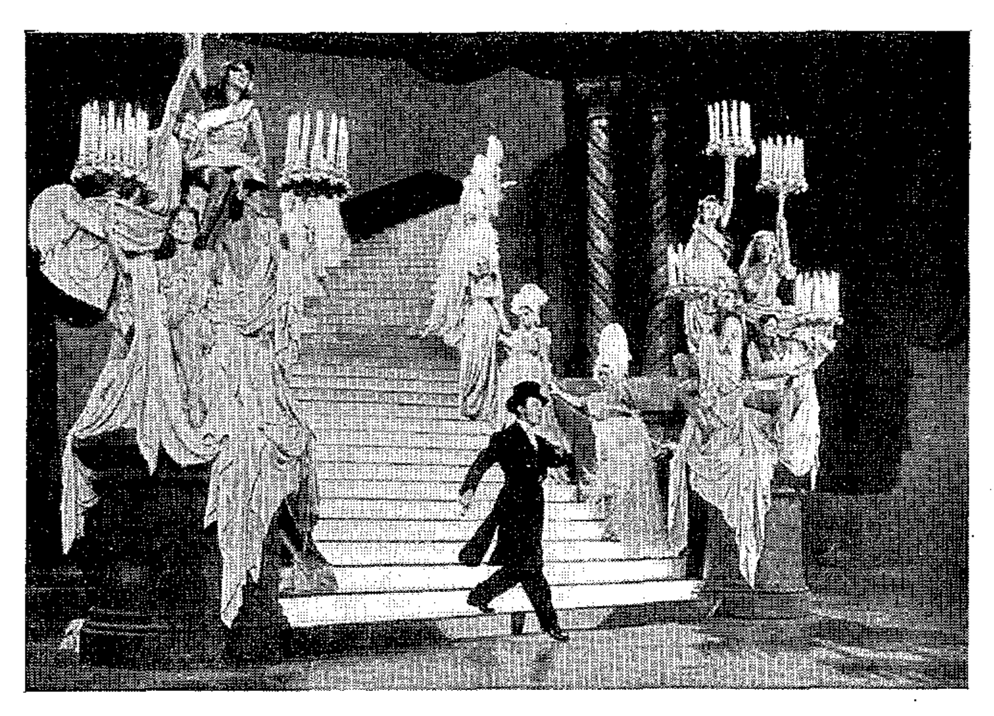
1953. — THE BAND WAGON (TOUS EN SCÈNE). Technicolor.

Prod. : Arthur Freed.

Sc. : Betty Comden et Aldoph Green.

Ph. : Harry Jackson.

Mus. : Adolph Deutsch (lyrics d'Howard Dietz et Albert Schwartz).



L'escalier d'*An American in Paris,* si bien descendu par Georges Guétary.

Déc. : Edwin B. Willis et Keogh Gleason.

Int. : Fred Astaire, Cyd Charisse, Oscar Levant, Jack Buchanan, Nanette Fabray, James Mitchell.

1953. — THE LONG, LONG TRAILER (LA ROULOTTE DU PLAISIR). Anscocolor.

Prod. : Pandro S. Berman.

Sc. : Albert Hackett et Frances Goodrich, d'après le roman de Clinton Twiss.

Ph. : Robert Surtees.
Mus. : Aldoph Deutsch.
Déc. : Edwin B. Willis.

Int. : Lucille Ball, Desi Arnaz, Marjorie Main, Keenan Wynn, Gladys Hurlbut, Moroni Olsen, Bert Freed, Madge Blake.

1954. — BRIGADOON (BRIGADOON). CinemaScope et Anscocolor.

Prod. : Arthur Freed.

Sc. : Alan Jay Lerner, d'après la comédie musicale d'Alan Jay Lerner et Frederick Loewe.
Ph. : Joseph Ruttenberg.
Mus. : Johnny Green, d'après la partition de Frederick Loewe et les lyrics d'Alan Jay Lerner.

Chorégraphie : Gene Kelly.
Déc. : Edwin B. Willis et Keogh Gleason.

Int. : Gene Kelly, Cyd Charisse, Van Johnson, Elaine Stewart, Barry Jones, Hugh Laing, Albert Sharpe, Virginia Bosler, Jimmy Thompson, Tudor Owen.

1955. — THE COBWEB. — CinemaScope et Eastmancolor.

Prod. : John Houseman.

Sc. : John Paxton, d'après le roman de William Gibson.
Ph. : George Folsey.
Mus. : Leonard Rosenman.
Déc. : Edwin B. Willis et Keogh Gleason.

Int. : Richard Widmark, Lauren Bacall, Charles Boyer, Gloria Grahame, Lilian Gish, John Kerr, Susan Strasberg, Oscar Levant, Tommy Rettig, Paul Stewart, Adele Jergens, Fay Wray.

1955. — KISMET. — CinemaScope et Eastmancolor.

Prod. : Arthur Freed.

Sc. : Charles Lederer et Luther Davis, d'après leur comédie musicale tirée de la pièce d'Edward Knoblock.
Ph. : Joseph Ruttenberg.

Mus. : Robert Wright et George Forrest, d'après des thèmes d'Alexandre Borodine.

Chorégraphie : Jack Cole.

Déc. : Edwin B. Willis et Keogh Gleason.

Int. : Howard Keel, Ann Blyth, Dolores Gray, Vic Damone, Monty Wooley, Sebastian Cabot, Jay C. Flippen, Mike Mazurki, Jack Elam, Ted De Corsia.

1955. — LUST FOR LIFE (LA VIE PASSIONNÉE DE VINCENT VAN GOGH). CinemaScope et Metrocolor.

Prod. : John Houseman.

Sc. : Norman Corwin, d'après le roman d'Irving Stone.

Ph. : Frederick A. Young et Russell Harlan.

Mus. : Miklos Rozsa.

Déc. : Edwin B. Willis et Keogh Gleason.

Int. : Kirk Douglas, Anthony Quinn, Pamela Brown, James Donald, Everett Sloane, Reginald Owen, Niall MacGinnis, Noel Purcell, Madge Kennedy.

1956. — TEA AND SYMPATHY. — CinemaScope et Metrocolor.

Prod. : Pandro S. Berman.

Sc. : Robert Anderson, d'après sa pièce.

Ph. : John Alton.

Mus. : Adolph Deutsch.

Déc. : Edward Cafagno et Keogh Gleason.

Int. : Deborah Kerr, John Kerr, Leif Erikson, Edward Andrews, Norma Crane.

1956. — DESIGNING WOMAN (LA FEMME MODÈLE). CinemaScope et Metrocolor.

Prod. : Dore Schary.

Sc. : George Wells, d'après une idée d'Helen Rose.

Ph. : John Alton.

Mus. : André Previn.

Déc. : Edwin B. Willis et Henri Crane.

Int. : Lauren Bacall, Gregory Peck, Dolores Gray, Tom Helmore, Sam Levene, Jack Cole, Mickey Shaughnessy, Jess White, Edward Platt, Alvy Moore, Chuck Connors.

1957. — GIGI. CinemaScope et Metrocolor.

Prod. : Arthur Freed.

Sc. : Alan Jay Lerner, d'après le roman de Colette.

Ph. : Joseph Ruttenberg.

Mus. : Frederick Loewe (lyrics d'Alan Jay Lerner).

Déc. : Preston Ames et Cecil Beaton.

Int. : Leslie Caron, Maurice Chevalier, Louis Jourdan.

P.S. — Nous n'avons pas fait figurer dans cette filmographie THE SEVENTH SIN, film réalisé en 1957 par Ronald Neame et terminé par Vincente Minnelli, Neame étant tombé malade. Minnelli se défend d'ailleurs d'avoir contribué en quoi que ce soit à cette entreprise : il ne fit que filmer le découpage de Ronald Neame qui, en fin de compte, signa seul au générique.



Lucille Ball amorce la cucaracha tragique de ***The Long, Long Trailer.***

LES TROIS MÉTAMORPHOSES D'INGMAR BERGMAN

par Jean Béranger

L'œuvre d'Ingmar Bergman a été fortement marquée par son temps. La guerre avait épargné la Suède, mais le sort malheureux des autres Scandinaves, le sentiment d'avoir échappé de justesse au danger contribuèrent à susciter un véritable climat de névrose : « *Nous étions écœurés de tout,* raconte le scénariste Rune Lindstrôm, *du matérialisme de l'époque, du capitalisme, de Dieu et du Diable, et — de nous-mêmes.* » De partout, la barbarie paraissait ressurgir du fond des âges. Un écrivain en renom me confiait : « *Cela m'évoqua : « Lorenzaccio » lorsque ce jeune idéaliste, croyant combattre ce qu'il réprouve chez le tyran Alexandre de Médicis, est lui-même contaminé par le contact de son adversaire.* » Par refus de toute compromission, le grand poète Stig Dagermann se suicida.

Dans le scénario de *Tourments,* que Bergman écrivit pour Sjöberg, en 1944, le professeur de latin Caligula (Stig Järrel) est un dominateur sournois et sadique. Il persécute une fille déchue (Maï Zetterling), et harcèle cruellement ses élèves, comme un chat jouant avec une souris. Dans presque tous les films qu'il réalisa lui-même jusqu'en 1949, Bergman décrivit des couples d'adolescents en butte à l'hostilité de leur entourage, et ne parvenant qu'au prix des pires difficultés à s'aimer librement, en dehors des contingences dérisoires, et des grimaces faussement vertueuses. Dans *Crise* (1945), une jeune fille est tiraillée entre sa vraie mère et sa mère adoptive, qui se disputent pour l'accaparer. Dans *Il pleut sur notre amour* (1946) — qui n'est pas sans annoncer, par certains côtés, *Le Toit* de Vittorio de Sica — un couple de jeunes chômeurs (Birger Malmsten et Barbro Kollberg) doit, avant de pouvoir fonder un foyer, faire front contre un propriétaire retors, contre un pasteur incompréhensif, et contre l'aberrante routine judiciaire et administrative. Dans *Bateau pour les Indes* (1947), tous les occupants d'un bateau-pompe s'enlisent moralement, dans le même temps où le cargo, qu'ils sont chargés de renflouer, s'enfonce un peu plus profondément dans la vase. Seul un jeune scaphandrier (Birger Malmsten réussit à retrouver son équilibre, en réalisant son *Utbrytningsdrömmen* (désir de partir au loin), persuadé, comme un peu tout le monde, que le bonheur doit exister là où l'on n'est pas. Dans *Musique dans les ténèbres,* un pianiste (Birger Malmsten) devient aveugle pendant son service militaire, à la suite d'un accident, survenu sur le champ de tir. Démobilisé, il se heurte à des gens qui lui rappellent sans cesse son infirmité par des prévenances excessives. Une petite ouvrière (Maï Zetterling) prend soin de lui sans sensiblerie déplacée. Surgit un rival jaloux (Bengt Eklund), qui le frappe. Il chancelle en rayonnant de joie, car quelqu'un a enfin osé le traiter comme un homme normal. Dans *Ville portuaire* (1948) une toute jeune fille (Nine-Christine Jönsson) fuit les querelles de ses parents, et glisse dans la nymphomanie. On la place dans une maison de redressement, où ses compagnes transforment le dortoir en succursale de Lesbos. Elle tente de se suicider. Un docker (Bengt Eklund) lui sauve la vie. Elle lui confesse son passé orageux. Au lieu de se



Maj-Britt Nilsson et Birger Malmsten dans *Jeux d'été.*

scandaliser, il lui propose d'unir sa solitude à la sienne. A la suite de toutes ces intrigues pénibles, qui frôlaient, sans la moindre gêne, les meilleures traditions du mélodrame — et qui étaient, encore inspirées d'ouvrages d'autres auteurs — les tartufes s'écrièrent que les films de Bergman représentaient « la vie comme un cauchemar » (Livet som en mardröm). — Ceci *n'était* vrai qu'en partie, puisque, dans les dernières séquences, les protagonistes parvenaient, vaille que vaille, à trouver une solution à leur désarroi.

*
* *

A partir de 1949, — si l'on met à part : *Une telle chose ne se produirait pas ici,* qui date de 1950, et qui ne fait que donner une version politique du problème, en montrant une réfugiée des Etats baltes, traquée dans Stockholm par la police secrète d'une grande puissance d'Europe orientale — d'importantes variantes commencèrent à apparaître dans cette première source d'inspiration. L'âge des principaux personnages rejoignit à peu près celui du metteur en scène, et oscilla aux alentours de la trentaine. Il n'était donc plus question, pour eux, de chercher à se faire une place dans la Société, mais de faire durer leur bonne entente conjugale, par des concessions réciproques. Dans : *La Soif* (1949), un couple de touristes (Birger Malmsten et Eva Henning) voyage en train de luxe à travers l'Allemagne dévastée par les raids aériens du dernier conflit. Aux arrêts dans les gares, des gens tristes, affamés et mal vêtus, se pressent autour des vitres de ces compartiments, qui semblent provenir d'un autre monde. Partout sur le parcours s'étendent des façades béantes, des pans de murs démantelés, des cheminées spectrales. A ces ruines

terrifiantes, correspondent, chez les héros, des lézardes beaucoup plus secrètes. Pour s'être fait avorter, dans sa prime jeunesse, après avoir été rendue enceinte par le premier garçon qu'elle avait aimé (Bengt Eklund), et qui lui avait caché qu'il était déjà marié, la femme ne pourra plus jamais avoir d'enfant. Elle retourne cette cruauté du destin contre son époux, et lui reproche d'avoir jadis été lié avec une certaine Viola. Après ces coups de phare dans le passé, la caméra nous transporte à Stockholm, auprès de Viola (incarnée par la femme de lettres Birgit Tengroth, auteur des nouvelles dont le scénario est tiré). Cette personne se rend en consultation chez un psychiatre peu recommandable (l'écrivain-acteur-réalisateur Hasse Ekman) qui essaye d'abuser d'elle. Devant son refus, le psychiatre lui conseille d'aller se faire soigner dans un asile de fous. Elle le quitte désespérée. En errant à travers les rues, elle retrouve une ancienne camarade de pension, Valborg (Mimi Nelson), qui l'invite à venir visiter son appartement. Valborg paraît tout aussi esseulée que Viola. Et celle-ci se réjouit à la pensée de pouvoir passer une soirée à remuer de vieux souvenirs. Mais, une fois chez son amie, elle s'aperçoit vite que les sentiments de Valborg à son égard ne sont pas uniquement d'ordre platonique. Elle s'enfuit de chez la lesbienne, et se jette à l'eau. Dans le train, l'ancien amant de la suicidée s'est endormi. Il rêve qu'il tue sa femme, et se réveille en sursaut. En revenant à la réalité, il constate avec soulagement qu'elle est toujours là à côté de lui. Il la prend dans ses bras, avec un regain de tendresse. Mieux vaut une solitude à deux, même avec des hauts et des bas, que l'horrible solitude sans partenaire. Dans *Vers la Félicité* (1949), un ménage de musiciens (Stig Olin et Maj-Britt Nilsson) voit son entente compromise par l'insuccès professionnel du mari. Las des récriminations de son épouse, l'homme prend une maîtresse (Margit Carlqvist). Refu-



Maj-Britt Nilsson et Alf Kjellin dans *Jeux d'été.*

sant de fermer les yeux sur cette liaison, la femme légitime quitte le domicile conjugal, en emmenant ses deux enfants. Comprenant alors à quel point il a vraiment besoin de sentir les siens auprès de lui, le mari négocie une réconciliation. Sa compagne réintègre le foyer, mais elle est tuée, peu de temps après, par l'explosion d'un poêle à charbon. L'homme se réfugie dans son art, en participant à l'exécution de la IXe Symphonie.

Dans *Jeux d'été* (1950), une danseuse-étoile de l'Opéra de Stockholm (Maj-Britt Nilsson) remue mélancoliquement ses souvenirs d'adolescente, et sa tendre idylle de vacances avec un jeune étudiant (Birger Malmsten), qui s'est fracassé les os, au cours d'une baignade, en accomplissant un plongeon, parmi des rochers abrupts. Une nouvelle chance de bonheur s'offre à la ballerine, en la personne d'un journaliste (Alf Kjellin), peut-être moins romantique que son premier soupirant. Mais, pour rester fidèle à la mémoire du disparu, elle repousse les avances de ce brave garçon, jusqu'au jour où elle comprend qu'un amour de raison sera probablement la seule solution capable de lui apporter le calme, sans trahir nécessairement, pour cela, les réminiscences d'une ancienne passion exacerbée. Et elle avoue au journaliste : « *Je voudrais pleurer pendant tout le reste de la semaine. Je ne peux même pas verser une larme. Tout à l'heure, je pouvais, par conséquent, je suis heureuse.* » Par certains de ses épisodes, *La soif* constituait déjà comme un premier brouillon de *Jeux d'été* lorsque l'héroïne, qui exerçait également le métier de danseuse, se rappelait, avec émotion, les journées enchanteresses passées, pendant tout un été, dans une île du lac Mälar, en compagnie de son premier flirt, avant que celui-ci ne l'ait abandonnée.

Ce thème du bref été nordique qui symbolise la brièveté du bonheur, se retrouve encore, en 1952, dans *l'Été avec Monnika*. Un employé de factorie (Lars Ekborg) et une vendeuse de magasin d'alimentation (Harriet Anderson), s'enfuient de la capitale sur un canot à moteur, et vont camper dans des criques désertes, où ils mènent une existence végétative, dénuée de tous soucis matériels. Mais, avec la venue de l'automne, il faut retourner en ville. Et l'amour ne résiste pas à ce brutal changement de décor.

Ces analyses, obligatoirement sommaires, ne peuvent donner qu'un bien faible aperçu des multiples qualités que recelaient déjà toutes ces œuvres. Les lieux et les objets s'intégraient admirablement à l'action. Lorsqu'un personnage, après avoir songé à son passé, se dirige vers une fenêtre et en ferme vigoureusement les rideaux, il y a de fortes chances pour qu'il ait pris la décision, à partir de cet instant, de ne plus se préoccuper que du présent. Si un nuage noir apparaît brusquement dans un ciel auparavant dégagé, un drame n'est pas loin d'éclater. Si la sonnerie d'un téléphone réveille en sursaut quelqu'un qui se repose, cette rupture de tranquillité se traduira, très certainement, pour la personne intéressée, par le déclenchement de toute une série de tracas.

En 1952, *L'Attente des femmes* amorça un changement presque total dans la manière de Bergman. Quatre femmes (Aino Taube, Anita Björk, Maj-Britt Nilsson et Eva Dalhbeck), qui ont épousé les quatre frères d'une même famille, (Häkan Westergren, Karl-Arne Holmsten, Birger Malmsten et Gunnar Björnstrand), passent leurs vacances dans une villa de plaisance à la campagne. En attendant l'arrivée de leurs maris respectifs, qui doivent venir les rejoindre pour le week-end, elles se font des confidences sur la réussite de leur existence conjugale. A leurs quatre récits, correspondent quatre sketches en « flash-back ». Or, le dernier de ces récits — celui d'Eva Dalhbeck — est intégralement traité dans un style de comédie. Cette charmante épouse ne voit presque jamais son mari, car c'est le plus travailleur des quatre frères, et il passe plus de temps à son bureau que chez lui. Une nuit, en rentrant d'une réception, les deux époux se trouvent coincés dans un ascenseur, entre deux étages. *Ils appellent au secours, mais personne ne les entend.* Ils sont donc réduits à demeurer en tête à tête, pour la première fois depuis de nombreuses années. Comme ils sont, de surcroît, passablement éméchés, ils se parlent à cœur



Gunnar Björnstrand et Eva Dalhbeck dans le sketch humoristique de *L'Attente des femmes.*

ouvert, et se racontent, sur un ton allègre, toutes les occasions qu'ils ont eues, l'un et l'autre, de se faire des infidélités, puis ils envisagent de partir ensemble pour un voyage qui tiendra lieu, en quelque sorte, de seconde lune de miel. Mais, à peine délivré de sa position précaire, l'homme se rappelle qu'il doit se rendre, dès le début de la matinée, à un très important rendez-vous d'affaires. Et la situation redevient strictement la même qu'avant cet intermède imprévu.

L'humour, légèrement grinçant, qui avait pris naissance dans cette scène, se développera avec plus de brio, dans : *Une leçon d'amour* (1954), en rappelant fort opportunément que les studios suédois avaient lancé le genre primesautier près de quarante ans plus tôt, bien avant Lubitsch et l'école hollywoodienne, avec *Amour et Journalisme, Leur premier né,* et *Erotikon.* Dans le couloir d'un train, un voyageur parie à un gynécologue célèbre (Gunnar Björnstrand) qu'il va aller embrasser la femme élégante (Eva Dalhbeck), qui se trouve installée dans leur compartiment. Or, cette femme est précisément l'épouse du gynécologue. Mais à la suite d'un différend, les deux conjoints se battent froid, et la jeune femme est bien déterminée à rejoindre, à Copenhague, son ex-fiancé (Ake Gronberg). Après tout un feu d'artifice de péripéties aussi cocasses que variées, le couple irascible déclenche une bagarre dans une boîte de nuit de Nyhavn, échappe par miracle à une rafle, et se réconcilie.

Rêves de femmes (1955) marqua un léger virage vers la comédie dramatique. La directrice d'une maison de photos de mode (Eva Dahlbeck) se rend à Göteborg, avec son principal mannequin (Harriet Andersson), afin de réaliser un reportage pour un magazine de cette localité Tandis que le mannequin contemple, avec

envie, les bijoux exposés dans la vitrine d'un magasin, un vieux monsieur très riche (Gunnar Björnstrand) l'aborde et lui dit qu'elle lui rappelle sa femme, qui est morte il y a très longtemps, peu de mois après leur mariage. Il est près à lui offrir tout ce qu'elle désire. Amusée par la vue des manèges d'un parc d'attractions, elle l'entraîne sur un toboggan. Malgré son âge avancé, il prend un air faussement joyeux, pour ne pas paraître ridicule. Mais, en sortant de la fête foraine, il se sent pris de vertige, et s'effondre sur le sol. Elle le ramène chez lui. Il la récompense, en lui donnant des parures ayant appartenu à sa femme. Sur ces entrefaites, la fille du vieillard, qui a presque le même âge que le mannequin, survient. Elle reproche à son père de disposer un peu trop à la légère de sa part d'héritage. Elle arrache un sautoir du cou du mannequin, et le récupère. Pendant ce temps, la directrice de la firme photographique donne rendez-vous, dans son hôtel, à un industriel (Ulf Palme), qui habite Göteborg, et qui la rejoint clandestinement chaque fois qu'il se rend à Stockholm.

Pendant leur tête à tête amoureux, l'épouse de l'industriel (Inga Landgré) fait irruption dans leur chambre. La femme d'affaires met son amant en demeure de choisir entre elles deux. Par faiblesse, l'homme repart avec sa compagne, bien que l'on sente qu'aucun lien affectif ne le retient plus, depuis longtemps, auprès de cette petite bourgeoise acariâtre. Leurs séances de poses une fois accomplies, la femme d'affaires et le mannequin regagnent la capitale. Le mannequin y retrouve son flirt — un jeune étudiant (Sven Lindberg) — qui ne peut, certes pas, lui offrir de bijoux, mais qui, d'autre part, ne risque pas non plus d'avoir une crise cardiaque en montant avec elle en toboggan. En supervisant, dans son atelier, les attitudes qu'un jeune modéliste efféminé suggère à ses « *cover-girls* », la directrice de la firme reçoit une lettre de l'industriel. Celui-ci revient sur sa décision, et lui propose de partir en voyage, avec elle, pour la Norvège. Avec une indifférence dédaigneuse, elle déchire le message, et se replonge énergiquement dans son travail.

Dans *Sourires d'une nuit d'été* (1956), il ne s'agit plus de démêlés à deux ou à trois, ni de plusieurs intrigues parallèles, mais d'un marivaudage entre quatre couples qui s'entrecroisent, et s'interchangent, avec une dextérité à la fois bouffonne et cruelle. Le résultat possède à peu près la saveur insolite d'un cocktail, dans lequel on aurait mélangé du Laclos, du Musset, du Kafka, du Pirandello, de l'Anouilh, et du Feydeau. Mais le parfum qui domine évoque celui de certaines grandes comédies de Shakespeare, comme « *La nuit des rois* » et « *Le Songe d'une nuit d'été* ». Quatre types de femmes (Ulla Jacobsson, Hariet Andersson, Eva Dahlbeck, et Margit Carlqvist) s'affrontent pour domestiquer le sexe que *l'on prétend fort*, en *utilisant* les stratagèmes les plus diaboliques, y compris la candeur et l'ingénuité. L'une de leurs victimes (Gunnar Björnstrand) s'écrie, lorsque l'imbroglio se dénoue : « *Vous êtes toutes des chiennes.* » Dans la plupart des films de ce second courant, les rôles féminins occupèrent le premier plan avec un relief si impressionnant qu'en comparaison de leur importance, les silhouettes masculines parurent presque fades. Déjà, dans *L'Eté avec Monika*, Bergman présentait un personnage de garce d'une véracité fort éloquente. En septembre 1956, il confia à l'un des courriéristes de la revue : « *Bild Journalen* » ; « *Toutes les femmes m'impressionnent : vieilles, jeunes, grandes, petites, grosses, maigres, épaisses, lourdes, légères, laides, belles, charmantes, moches, vivantes ou mortes. J'aime aussi les vaches, les chattes, les guenons, les truies, les chiennes, les juments, les poules, les oies, les dindes, les femelles hippopotames et les souris. Mais la catégorie féminine que j'apprécie le plus est celle des bêtes sauvages et des reptiles dangereux. Il y a des femmes que je déteste. Je voudrais en tuer une ou deux, ou bien que ce soit elles qui me tuent. Le monde des femmes est mon univers. J'y évolue peut-être mal, mais aucun homme ne peut vraiment se vanter de savoir s'y débrouiller complètement.* »

Dans *Une leçon d'amour*, l'épouse du gynécologue dit : « *L'amour est une grimace, qui se termine dans un baillement.* » Dans *Sourires d'une nuit d'été*, l'avocat Egerman se contemple dans un miroir, et demande « *Comment une femme peut-elle*



Gunnar Björnstrand et Harriet Andersson dans *Rêves de femmes.*

s'éprendre d'un homme ? » Sa maîtresse lui répond : « *Nous nous préoccupons rarement de l'esthétique. D'ailleurs, on peut toujours éteindre la lumière.* » L'héroïne d'*Une leçon d'amour* déclare : « *La virginité, c'est une invention des hommes et du Bon Dieu ; mais si une femme montre qu'elle est femme, on la considère tout de suite comme une putain.* » Par contre, sa fille, qui n'a même pas seize ans, demande au praticien, son père : « Peux-tu opérer une femme pour la transformer en homme ? *Je ne supporte pas l'atmosphère familiale. J'ai besoin de gagner ma vie par moi-même* » ; et elle ajoute, un peu plus tard : « *L'amour, c'est quelque chose de dégoûtant. Moi, je ne veux pas aimer — ou, tout au moins, pas un homme.* » Dans *Sourires d'une nuit d'été*, la femme d'Egerman dit à sa jeune bonne, en essayant une robe devant elle : « *Me trouverais-tu à ton goût si j'étais un garçon ?* » ; puis, elle la renverse sur un lit, et l'étreint, en jouant. Lorsque l'épouse d'*Une leçon d'amour* sent les liens affectifs de son mari se relâcher, elle propose : « *Ne pourrait-on pas encore avoir un enfant ? Un tout petit ? Je serais tellement contente ; et je te promets que ça ne te causerait pas d'embêtements.* » Il lui répond : « *Lorsque tu auras dix gosses, tu ne seras plus ma maîtresse.* » Elle fait : « *Alors, qu'est-ce que tu souhaites ?* » Il réplique : « *Je désirerais un costume de scaphandrier, pour descendre dans la mer à la recherche des trésors engloutis, et pour me battre avec des requins.* » Elle demande : « *Et moi, qu'est-ce que je deviendrais pendant ce temps-là ?* » Il dit : « *Tu te tiendrais sur le bateau, pour me seconder.* » De son côté, dans *Sourires d'une nuit d'été*, pour raviver l'ardeur de l'un de ses anciens soupirants, l'actrice Désirée Armfelt repousse ses travaux d'approche, en lui expliquant : « *Je suis une comédienne arrivée. Et je n'ai besoin de personne, si ce n'est pour lacer mon corset.* »

La troisième orientation de Bergman, qui est peut-être la plus difficile d'accès pour le grand public, se limite encore pour l'heure présente à trois titres : *Prison* (1948), *Le Crépuscule d'un saltimbanque* (1953), et *Le Septième Sceau* (1957). Ces films étranges, allégoriques et survoltés, n'ont à peu près plus rien de commun avec toutes les autres bandes produites dans le monde entier, depuis plus de soixante ans que le cinéma existe, si ce n'est la pellicule nécessaire à leur impression, et à leur diffusion. Ici, l'action ne compte plus. D'ailleurs, il n'y a pratiquement plus d'action. Ce sont de véritables méditations en images. Et tous les moyens propres au septième art sont utilisés, à tour de rôle, pour donner corps à des réflexions, que l'on se bornait naguère à consigner par écrit dans des traités philosophiques.

Dans la première scène de *Prison*, un vieil homme, qui sort d'un asile de fous (le réalisateur Anders Henrikson), pénètre dans un studio de cinéma, et propose à un metteur en scène (Hasse Ekman) un scénario sur l'enfer. « *Quel est le but du Diable ?* », lui dit-il. « *Il n'en a pas. Je ne comprends vraiment pas pourquoi on l'appelle : le Mauvais. Il ne fait que satisfaire les besoins de l'homme. Quant à Dieu, il est mort, peut-être ! Tout est plus simple de cette façon. Et la vie n'est qu'un chef-d'œuvre ricanant.* » Depuis sa plus tendre enfance, les questions de l'Être et du Néant ont préoccupé ce fils de pasteur qu'a été, et que demeure, Bergman. Dans *Jeux d'été* la ballerine confie à son vieil oncle : « *Tout le monde vit et s'agite dans les rues. Et moi, je suis ici, en train de manger et de boire. Et, là-bas, dans sa tombe, Henrik commence à pourrir. Rien n'a de signification. Je ne crois pas que Dieu existe. S'il existait, je le détesterais. Je lui cracherais au visage.* » Mais revenons à *Prison*. Les épisodes de studio, où l'on fabrique la fiction, et les épisodes réels, où la fiction se fabrique toute seule, avant de s'évanouir dans le déroulement ininterrompu du temps, finissent par s'entremêler. Une jeune femme (Doris Svedlund) connaît l'amour dans un grenier, puis se suicide dans une cave. Entre temps, elle fait un rêve, qui prend l'allure d'un intermède surréaliste. Un jeune homme (Birger Malmsten) découvre un vieux film de 1900 dans un débarras. Il le projette. Et, à cette occasion, Bergman nous offre la parodie d'une bande primitive. Sur un petit écran, un bourgeois de la Belle Epoque, en bonnet de coton et en chemise de nuit, un apache, à casquette à pont, et un sergent de ville, exécutent une pantomime avec des gestes saccadés, en se poursuivant à travers une chambre. Le couvercle d'une malle se soulève, et un squelette en surgit. Epouvantées, les trois marionnettes se précipitent dans le mur, le trouent comme un cerceau en papier, et disparaissent. « *C'est curieux !* », fait le projectionniste, « *Tout se montre et puis s'efface de notre vue* ».

« *On ne peut pas réaliser votre scénario* », finit par expliquer le metteur en scène au vieu fou, « *cela se terminerait par un point d'interrogation. Si on accepte de croire en Dieu, il n'y a pas de problème.* » Le vieillard réplique : « *Votre raisonnement est vraiment par trop facile.* » Le cinéaste conclut : « *Autrement, il n'y aurait pas de solution.* »

Le Crépuscule d'un Saltimbanque (1), oppose symboliquement les deux formes de l'amour. Le directeur d'un cirque ambulant (Ake Gronberg), qui a, autrefois, délaissé sa femme et ses enfants, pour s'enfuir avec une sémillante écuyère (Harriet Andersson), en a maintenant assez de son existence vagabonde. « *Je ne veux plus déambuler sur les routes comme un idiot* », avoue-t-il à sa maîtresse. « *Je veux devenir un bourgeois, avec un compte en banque.* » Il va retrouver son épouse. Elle lui dit : « *Tu ne comprends pas que je te suis reconnaissante de m'avoir quittée. Quand tu es parti, j'ai enfin pu goûter la tranquillité. Et, maintenant, je ne désire plus rien.* » En réalité, il aimerait, à la fois, se faire choyer par cette bonne ménagère, et conti-

(1) Qui doit sortir en France sous le titre de **La Nuit des Bouffons.**



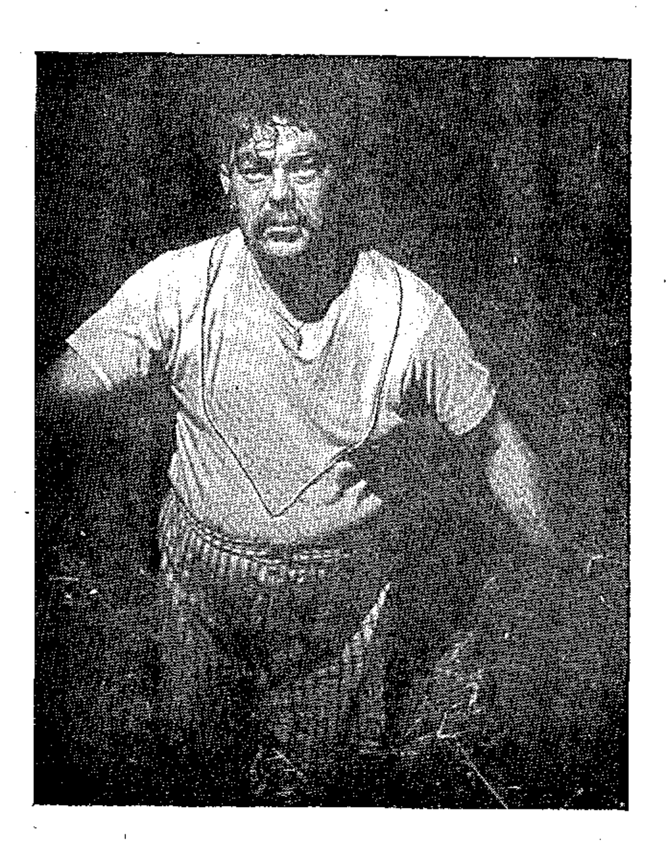
Hasse Ekman et Harriet Andersson dans *Le Crépuscule d'un Saltimbanque.*

nuer à fréquenter l'écuyère. La solution étant impraticable, il songe un instant à se suicider, puis décharge sa colère sur les ours de sa ménagerie, en les tuant tous à bout portant. Après quoi, la caravane reprend son chemin. Le film débute par une séquence onirique, traitée en tonalités blanchâtres. Dans cette séquence, la femme d'un clown se déshabille sans la moindre trace de gêne, sur une plage de galets, devant un régiment d'artilleurs en manœuvre. Son époux (Anders Ek) vient la rechercher, sous les quolibets de la soldatesque, la charge sur ses épaules, et la ramène dans le campement du cirque, en suant à grosses gouttes. Dans la dernière scène du film, le clown déchu avoue à son patron, à peu près aussi déchu que lui : « *J'ai rencontré un être qui m'a dit : Je vais te faire encore plus petit qu'un fœtus; et je suis devenu de plus en plus petit.* »

Dans *Le Septième Sceau*, qui nous reporte au moyen âge, le thème des bateleurs revient. Ils miment l'amour, sur une estrade dressée au milieu d'une basse-cour, et à la vision de leur parodie sentimentale se superposent les cocoricos et les caquetages du poulailler. Puis, une procession de flagellants vient rompre l'euphorie générale. Le spectre de la Peste Noire plane sur toute la contrée. Un moine (Anders Ek) harangue la foule des badauds et leur crie : « *Prenez garde, car vous allez tous mourir.* » Et pourtant, un chevalier (Max von Sydow), et son écuyer (Gunnar Björnstrand), reviennent d'une expédition en Terre Sainte, avec une attitude plus que sceptique. L'écuyer dit : « *Notre croisade était si bête que seul un véritable idéaliste aurait pu l'inventer !* » Et son maître murmure : « *Comment croire en ceux qui croient, si on ne croit pas soi-même !* », ou bien encore : « *Cela fait souffrir de croire*

— *c'est comme un amour dans les ténèbres, et qui ne répond jamais.* » Lorsque la Mort (Bengt Ekerot) se présente devant lui, et dit : « *Je viens te chercher. Es-tu prêt ?*», il répond : « *Mon corps est prêt, mais pas moi.* » Il promet à la Mort de la suivre, si elle lui révèle, auparavant, ce qu'il y a après la vie. Mais celle-ci avoue « *Je ne le sais pas moi-même.* » Il lui demande pourquoi elle s'est emparée d'une jeune fille (Maud Hansson), accusée de sorcellerie, et que l'on a brûlée vive. « *Tu ne cesses de questionner* », dit la Mort. « *Non, je ne cesserai jamais,* poursuit le chevalier, *pourquoi as-tu torturé cette enfant, en lui brisant les poignets ?* ». Et, dans un sourire inquiétant, la camarde réplique : « *Demande-le au moine qui a ordonné cela.* » Pour essayer de se rassurer, l'écuyer profère : « *De quelque côté qu'on se tourne, on a toujours ses fesses derrière soi.* » Derrière l'allégorie de la peste, se profilent, pour nous, citoyens du vingtième siècle, les menaces de la radioactivité atomique. Et l'aveuglante et brûlante clarté de l'étoile Absinthe, mentionnée dans le chapitre 8 de l'Apocalypse, et qui étend ses ravages sur l'ultime séquence du film, trouve tout naturellement son équivalence dans celle des explosions nucléaires. Le ton de ce cinéma, qui dépasse de cent coudées ce que d'ordinaire on a coutume d'appeler du cinéma, est tout aussi shakespearien que celui de *Sourires d'une nuit d'été.* Au lieu de trouver ses affinités dans le sillage de « *La nuit des rois* », on peut les découvrir dans « *Hamlet* » et dans « *Macbeth* ».

Jean BERANGER.



Ake Gronberg dans *Le Crépuscule d'un Saltimbanque.*

LA GÉNÉRATION DE LA TÉLÉVISION

par
Louis Marcorelles

John Frankenheimer montre un jeu de scène à James MacArthur pendant le tournage de *The Young Stranger.*

Un des phénomènes les plus marquants de ces deux dernières années est l'avènement, en Amérique, d'une nouvelle génération de scénaristes, metteurs en scène et acteurs, venus au cinéma par la télévision. Génération dont la moyenne d'âge oscille autour de la trentaine, qui n'a donc pas fait la guerre, et a grandi dans un climat de tension politique et morale. Alors que Hollywood se montrait incapable de secouer la tutelle des grands producteurs « pensants » à la Darryl F. Zanuck et à la Dore Schary (respectivement grands patrons de la Fox et de M.G.M., il n'y a pas encore si longtemps), et tombait insensiblement dans le travers du cinéma soviétique des dernières années de Staline, c'est-à-dire de moins en moins de films avec des budgets de plus en plus démesurés, donc limitant les possibilités d'expérimentation, la télévision naisssante offrit du travail à nombre de metteurs en scène, techniciens et acteurs réduits au chômage. Elle permit à certaines des victimes des listes mac-carthystes de continuer à exercer leur métier sous des noms d'emprunt.

Les metteurs en scène de T.V. se voyaient contraints d'œuvrer très rapidement, devaient se contenter de quelques répétitions avec leurs acteurs, mais dans la mesure où ils respectaient les délais fixés, jouissaient d'une liberté considérable dans l'exécution de leur commande. Par tout un système de contrôle chez les téléspectateurs, les producteurs et leurs mécènes étaient à même de vérifier auprès du consommateur lui-même la popularité de tel programme, pièce, émission de variétés. Le créateur retrouvait avec son public un contact quasi-immédiat, une osmose s'établis-

sait entre les deux extrêmes du monde du spectacle. Parallèlement à l'ankylose biblico-cinémascopique, la télévision bénéficiait en quelque sorte des avantages du premier cinéma américain, c'est-à-dire rapidité, efficacité. Pour les jeunes surtout, c'était la chance inespérée, alors que Hollywood semblait s'être complètement fermé à tout apport de sang nouveau.

Le grand poète américain Carl Sandburg, invité récemment à exprimer son opinion, pouvait bien condamner dans des termes d'une sévérité exemplaire l'abrutissement collectif résultant de la prolifération des appareils de T.V. (1). Le phénomène existe, qu'on ne peut ignorer, appelé demain à se manifester aussi massivement parmi nous, Européens, qui de gré ou de force, nous voyons plongés dans le siècle américain (pour les jeunes générations, le choix est depuis longtemps fait). Il n'y a pas de mal en soi, simplement des exemples, bons ou mauvais. Hollywood, en faisant appel à quelques-uns des meilleurs talents consacrés par la télévision new-yorkaise, donnait une preuve supplémentaire de son flair proverbial et consacrait l'avènement d'une nouvelle forme de cinéma, sorte de ciné-document social, et à ce jour, la seule réponse véritable des U.S.A. au néo-réalisme italien. Les purs d'entre les purs, parmi les spectateurs de cinéma, formés à l'écriture souple et régulière du muet ou de la comédie américaine d'avant-guerre, ont le droit de se récrier devant une évolution qui semble de plus en plus vouloir asservir leur art bien aimé à ses parents au verbe trop facile, théâtre, télévision. L'auteur, le scénariste, plus encore que le metteur en scène et les acteurs, acquiert soudain une prépondérance dont il n'aurait pu rêver voilà dix ans. Le cinéma devient un genre littéraire, on publie désormais en librairie les scénarios de Paddy Chayefsky, premier écrivain de la T.V. américaine. Je crois aussi vain de récuser ces changements qu'il y a quatre ans de vouer aux gémonies le cinémascope. Le metteur en scène alors n'est qu'un simple exécutant, comme à la scène, ce qui n'exclut nullement sensibilité et subtilité.

BACHELOR PARTY ET TWELVE ANGRY MEN

Deux films illustrent de façon exemplaire ces quelques remarques. *Bachelor Party* et *Twelve Angry Men*, présentés respectivement aux Festivals de Cannes et Berlin. Dans l'un et l'autre cas il s'agit de suivre un groupe de personnages, de cadrer chacune de leurs répliques au microscope impitoyable de la caméra en gardant la rapidité et la spontanéité de la conversation quotidienne. Le gros plan retrouve alors une importance et une efficacité qu'il semblait avoir perdues ces dernières années. Un spectateur étranger privé de sous-titres et obligé de se contenter des seules images, aurait vite fait de se lasser de cette cascade de dialogues incompréhensibles. Ce qui ne signifie nullement que ces dialogues soient inutiles, anti-cinéma, mais seulement qu'ils sont le cœur du film, *sa substance même, les images* servant de contre-point à une action parlée avant que d'être vécue, à l'instar d'une civilisation moderne où l'homme désenchanté est constamment appelé à faire retour sur lui-même. Paddy Chayefsky, auteur de *Bachelor Party*, est incontestablement un excellent observateur, habile à typer ses personnages, à les saisir dans leurs réactions les plus immédiates. Il compose son récit un peu à la manière du romancier, par l'accumulation des détails insignifiants. Mieux que dans *Marty*, il sait nous dépeindre la médiocrité de l'existence dans une grande ville du XX[e] siècle. Delbert Mann, le metteur en scène, se contente de suivre le dialogue, de soigneusement éviter tout décalage entre l'image et l'action parlée. On accepte ou on refuse cette logorrhée, on aime ou non les personnages de Chayefsky. Leur vérité ne dépasse peut-être pas le cercle étroit du quartier new-yorkais où nous les voyons traîner leur ennui. Mais ils ont le mérite d'exister, mérite assez rare à l'écran, où l'ombre complice favorise toutes les évasions.

(1) Aujourd'hui on compte 44 millions de postes de télévision aux U.S.A., soit un poste pour quatre habitants. 500 stations diffusent presque sans interruption de 6 heures du matin à 2 heures du matin le jour suivant. Chaque famille américaine passe environ six heures quotidiennement devant son récepteur de TV.



L'enterrement d'une vie de garçon dans *Bachelor Party*, de Delbert Mann.

Twelve Angry Men de Sidney Lumet ne bénéficie pas d'un script aussi constamment juste, la ligne en est plus élémentaire, plutôt didactique. Dès le début les personnages nous sont présentés de façon bien tranchée, d'un côté Henry Fonda, roc de bon sens serein, de l'autre Lee J. Cobb, coléreux et hystérique. Ces douze jurés que nous voyons s'apostropher et s'éponger à huis-clos, une heure et demie durant, jouent à une sorte de marathon dialectique dont il est assez facile de prévoir l'issue dès les premières images quand on perçoit Fonda dans son coin, sûr de lui comme de l'univers. Sidney Lumet a ses spectateurs au punch, à coup de gros plans et d'éclats de voix. Il tient en virtuose la gageure de nous passionner à ce jeu assez gratuit, malgré les apparences. Il nous oblige constamment à donner notre langue au chat en déplaçant savamment ses pions sur l'échiquier, en l'occurrence en faisant insensiblement varier les opinions des jurés. Que voilà une excellente émission de télévision, hautement éducative, révélatrice des pouvoirs illimités d'une solide conviction individuelle ! Le réalisme de la mise en scène va jusqu'à nous imposer pendant la moitié du film, en arrière-plan sonore, le bruit d'un ventilateur supposé combattre les effets de la canicule qui accable nos douze hommes en train de délibérer. Mais la démonstration reste trop exemplaire pour ne pas perdre beaucoup de sa force de persuasion.

A MAN IS TEN FEET TALL

Moins exclusivement centrés sur le dialogue, plus soucieux d'utiliser les ressources propres au cinéma, en même temps que chargés d'un « message » social, *A Man is Ten Feet Tall* de Martin Ritt et *The Young Stranger* de John Frankenheimer, révèlent un autre aspect de l'influence de la télévision. L'action prend ici le pas sur le verbe : nous n'avons plus affaire à une sorte de petite pièce de théâtre authentifiée par le réalisme du cinéma. Songeons



La démocratie en action : *Twelve Angry Men*, croqués par Reginald Rose, le plus célèbre auteur de T.V. après Paddy Chayefsky. Mise en scène de Sidney Lumet.

bien plutôt au fait divers où excellent le journalisme de reportage et, bien sûr, la télévision. Dans ces deux cas précis, une comparaison s'impose en outre avec deux films célèbres, assez proches par leurs thèmes, quoique bien différents dans leurs propos, *Sur les Quais* d'Elia Kazan et *La Fureur de Vivre* de Nicholas Ray. La préoccupation métaphysique, truquée ou non, forcée ou spontanée, cède nettement le pas chez nos jeunes recrues de la télévision à l'urgence du témoignage sociologique. Le fait divers reste un fait divers, profondément inséré dans la réalité contemporaine, sans échappatoires poétiques. La ligne idéologique est nettement optimiste : le monde peut changer, tout s'explique, aucun tabou n'est insurmontable.

Adaptant leur émission de télévision, Robert Alan Aurthur, scénariste, et Martin Ritt, metteur en scène, nous proposent, avec *A Man is Ten Feet Tall*, une fable de l'amitié entre un ouvrier noir et un ouvrier blanc dans le cadre des docks new-yorkais. Comme dans le film de Budd Schulberg et Elia Kazan, un gang syndicaliste prétend régner en maître sur les dockers et prélève régulièrement sa dîme. Ici, point de fatalité, le drame est constamment maintenu à hauteur d'homme : pour rompre l'emprise du gang il suffira de se dresser avec courage et décision contre le silence complice. Nous n'avons pas l'impression de vivre dans un cauchemar de fin du monde où toutes les valeurs morales sont irrémédiablement compromises, une solution est possible à condition que chacun ait le désir d'en sortir. Le thème véritable du film, plus que ce combat contre des forces sociales maléfiques, est celui de la solidarité et de sa valeur purificatrice. Moins satisfaisante nous paraît l'insertion de l'anecdote antiraciste, où nous voyons l'ouvrier blanc, homme malade, détraqué, névrosé, remis dans le droit chemin par son ami noir. A vouloir trop prouver les auteurs tombent dans l'excès contraire de celui auquel nous sommes accoutumés : le noir fait figure de surhomme, le blanc de lavette. Aussi irritant que soit parfois ce masochisme d'un nouveau genre, on ne peut que sympathiser avec la générosité du propos initial.

THE YOUNG STRANGER

Finalement, le meilleur, le plus satisfaisant, le plus intègre de tous les ouvrages des nouveaux venus de la télévision, nous paraît être *The Young Stranger*, de John Frankenheimer, jeune metteur en scène de 26 ans. Une ressemblance superficielle avec *La Fureur de Vivre* : même ambiance, une famille aisée en Californie, même milieu universitaire, même thème de l'adolescence désaxée. Mais là s'arrêtent les similitudes. Le propos de Frankenheimer et de son scénariste Robert Dozier (adaptant leur propre émission de T.V.), ne dépasse pas l'explication la plus immédiate : un « cas », cela se démonte, s'analyse, pour peu que l'on se donne la peine de remonter aux causes. Plus que la profondeur de l'étude du caractère du jeune héros, nous séduit sa mise en situation constamment juste : triomphe de la tranche de vie, mais sans fioritures, sans apports déclamatoires. Nous croyons feuilleter quelques pages de l'album d'une famille américaine. La jeunesse de toute l'équipe du film (le producteur a 28 ans, le scénariste 26, James MacArthur, interprète du rôle principal, 18), transparaît dans la fraîcheur d'approche des auteurs. Buté, têtu, un peu bête, comme bien des garçons de cet âge, Tom, le « jeune étranger », se heurte à un monde dur, préfabriqué, englué dans sa bonne conscience. Le père, remarquablement joué par James Daly, n'est nullement un monstre : pris par son travail au studio, — il est producteur de films — il a d'autres chats à fouetter que de s'occuper d'un fils trop gâté et désœuvré. La mère, la merveilleuse Kim Hunter, plus camarade que parent véritable, est incapable de suppléer à ce manque d'autorité paternelle.

Sans coup d'éclat, un petit drame se noue, à partir de faits insignifiants. *The Young Stranger* dans sa brièveté laconique appartient à cette catégorie de films de plus en plus RARES sur nos écrans, ceux que nous regrettons de voir finir. On n'ose



John Cassavetes (à gauche), Sidney Poitiers (à droite), les deux amis du film de Martin Ritt *A Man Is Ten Feet Tall*, d'après l'émission de T.V. du même nom.



Bagarre dans un cinéma : James MacArthur (au centre) dans *The Young Stranger* de John Frankenheimer

employer de grands mots, car il s'agit d'une bande sans prétentions, tournée avec un budget limité, dans des décors plus que modestes. Une tendresse constante pour les personnages, chose si peu courante, dans un art où triomphe le mépris (du public, du sujet, de l'univers), illumine une intrigue sans grands rebondissements. L'influence de la télévision, comme dans *Bachelor Party*, d'un genre bien différent, se traduit par une sorte d'intimisme social, une *façon d'observer la vie à fleur de peau*. Loin du sirop des best-sellers, comme des miasmes de Broadway et de son théâtre faisandé, se refusant tout autant une certaine forme de misérabilisme (ce que Jean-Georges Auriol appelait le « snobisme de la merde »), où sombrait trop souvent le néo-réalisme italien, le nouveau cinéma américain des jeunes de la T.V. retrouve la grâce des premiers âges. Surtout avec *The Young Stranger*, que je ne crois pas insulter en le qualifiant d'excellent film de série. Car c'est bien ainsi que nous aimerions voir fonctionner la grande machine cinématographique : d'une part de parfaits divertissements, et puis Dreyer, Eisenstein, Bresson. Entre les deux, si possible, pas d'équivoques, pas de tape à l'œil, de sujets nobles, de pères nobles, et... progressistes. Aimons l'évidence américaine.

QUELQUE CHOSE EN COMMUN

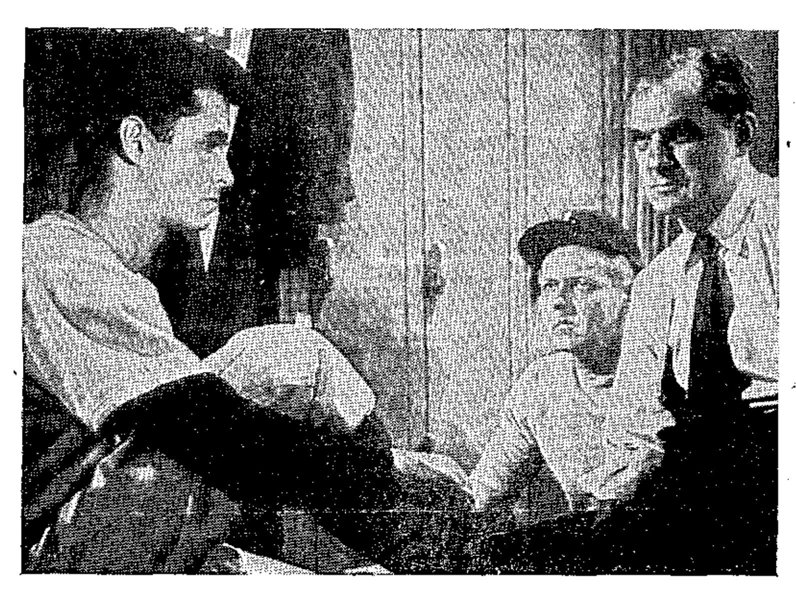
Aussi différents que soient les quatre films dont nous venons de parler, tous œuvres de jeunes émigrés de la télévision, ils ont en commun certaines caractéristiques. Ils se passent de vedettes (même Fonda dans *Twelve Angry Men*, qu'il a pourtant produit, n'est qu'un parmi douze. Et cela dès *le générique*). *Cette absence* de vedette, ou plutôt de star, est essentielle, dans la mesure où l'on prétend parler

de et s'adresser à Monsieur Tout le Monde. Pourtant, les acteurs jouant dans ces films ne sont nullement des amateurs, on ne va pas davantage les chercher au chantier ou à l'usine. Jeunes comédiens, ils ont déjà quelque expérience dramatique ; chevronnés sans grade, ils nous arrivent dépourvus de tics, de trucs trop voyants. Ils gardent de l'amateurisme une certaine spontanéité, sans pour autant ignorer leur métier. Aller contre cette règle de l'anonymat, c'est retomber dans l'ornière : exemple le film de Robert Mulligan, autre transfuge de la télévision, *Fear Strikes Out*, histoire d'un célèbre joueur de base-ball poussé par son père à brûler les étapes au détriment de son équilibre nerveux. Quand nous voyons Karl Malden jouer le père tyrannique et Anthony Perkins le fils velléitaire, dès les premières images, c'est tout le film qui est par terre. La qualité proprement journalistique du film de T.V. va à l'encontre des spécialisations abusives.

On rejoint l'idée de Robert Bresson qu'un acteur ne devrait se jouer lui-même qu'une fois à l'écran. Même si la règle semble difficile à observer et contraire aux traditions du monde du spectacle, on pourrait en respecter l'esprit à défaut de la lettre. Plier constamment l'acteur à l'histoire racontée, rejeter la tyrannie des conventions féminines hollywoodiennes (Max Factor omniprésent, dans les salons du Far-West, les bouges de Frisco, où, à la cour de Louis XIV). Ce n'est pas un hasard si dans les quatre films étudiés, la fleur bleue comme le cabotinage n'ont guère cours. Dernier aspect éminemment positif du bain de jouvence T.V., une audace neuve dans la description objective, sincère, loin de tout sensationalisme, des petites combines, entourloupettes, tabous pieusement ignorés des pouvoirs en place, qui pimentent le monde autour de nous. Aucune bassesse, aucune veulerie, aucune complaisance, et aussi refus de toute hypocrisie, pour nous montrer l'ennui new-yorkais ou le népotisme californien.

Franchise, simplicité, jeunesse : ce nouveau cinéma en noir et blanc, petit format, sans stars, ouvert aux courants les plus immédiats de la vie américaine, remplit une des fonctions essentielles de l'art que nous aimons, porter témoignage sur notre temps. Nous chercherions vainement son équivalent en France.

Louis MARCORELLES.



Caractérisation à l'américaine : Anthony Perkins, le fils angoissé. Karl Malden, le père tyrannique, dans *Fear Strikes Out*, premier film hollywoodien de Robert Mulligan, jeune metteur en scène venu de la T.V.

GUITRY CINÉASTE DE LA DERNIÈRE HEURE

Il m'échoit le soin du discours. Je serai bref : c'est l'usage. Je ne serai pas très respectueux : Guitry n'avait nul respect particulier pour le cinéma. Sa vie et ses œuvres forment une longue suite désinvolte, colorée d'un aimable cynisme. Pour se mettre sur sa longueur d'onde la révérence n'a jamais été de mise ; pourquoi le serait-elle aujourd'hui que la mort a fait tomber le rideau ? Son courage du dernier acte n'étonne pas. Il était dans la ligne de son génie particulier de mettre une note de grandeur au terme de sa propre comédie. A la dernière phrase de son dernier film : « ... il faut bien vivre », il a ajouté le corollaire : il faut bien mourir.

Né le 21 février 1885 à Saint-Pétersbourg, mort à Paris le 24 juillet 1957, marié cinq fois, Sacha Guitry a écrit et joué près de cent cinquante pièces ; il a été aussi poète, essayiste, romancier ; il a également tourné une quarantaine de films. L'histoire du cinéma retiendra *Ceux de chez nous* (1919), essai précurseur de fixer l'image des grands artistes, *Le Roman d'un tricheur* (1936), *La Poison* (1951) et ses deux derniers films : *Assassins et Voleurs* et *Les Trois font la paire*. Dans le clinquant trop artificiel et mégalomane du reste on sauvera des passages, quelques gestes, quelques répliques, une vingtaine de perles fines qui viendront enjoliver une couronne, dont la postérité fixera les mesures, mais dont d'ores et déjà personne ne lui refuse la possession.

Le moindre des paradoxes de sa carrière ne sera pas le suivant : lieu commun, avec Pagnol, de la presse cinématographique dans son blâme méprisant du théâtre filmé, admis comme amuseur mais récusé comme cinéaste, il aura terminé son chemin sous les louanges de la critique, et même de « l'intelligente » et même de la « jeune ».

J'ai sous les yeux les comptes rendus parus ici de ses deux derniers films (*Assassins et Voleurs*, par Truffaut, *Les Trois font la paire*, par Domarchi) ainsi que l'article de Bazin sur ce dernier film (dans FRANCE-OBSERVATEUR), et l'éloge funèbre de Baroncelli dans LE MONDE. Avec ou sans réserves, ils font le portrait d'un homme de cinéma authentique. Il y est question d'un « nouveau Guitry », de « chef-d'œuvre », de « maître », d' « excellent cinéma », d' « enchantement » : qui l'eût cru, qui l'eût dit il y a dix ans ?

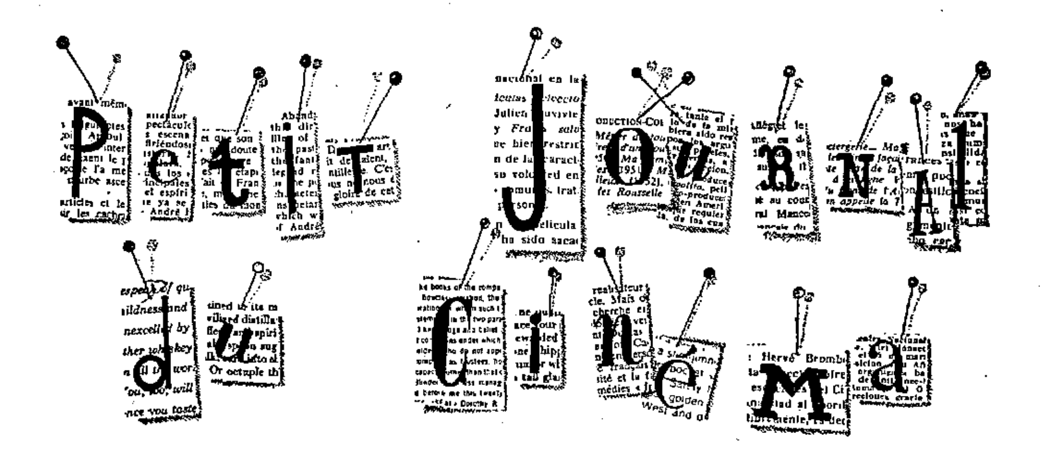
La vérité, c'est que Sacha Guitry avait raison au moins sur un point : il ne croyait pas à la spécificité du cinéma. Possesseur d'un talent à multiples facettes — et justement n'étant pas un grand créateur à cause de la trop grande multiplicité de ses facultés d'expression, et n'étant sur ce terrain ni un Léonard ni un Cocteau — le cinéma n'était pour lui qu'un moyen d'expression comme un autre, comme le théâtre, mais ni plus ni moins. Né dans le théâtre il en connaissait plus instinctivement les procédés et les recettes, mais, ceci étant posé, on peut se demander si justement son refus d'approfondir les soi-disantes règles du cinéma, ne l'a pas conduit, dans les quelques occasions où il frappa juste, à aller plus loin sur l'écran qu'il n'alla jamais sur la scène. Ses meilleures pièces : « *Le Veilleur de Nuit* », « *La Prise de Bergop-Zoom* », « *Faisons un rêve* », ne sont que du super-boulevard écrit par un homme d'esprit et de grande culture. Ses deux derniers films, par le curieux miracle d'une maladie qui fit apparaître la profondeur en décantant la facilité, contiennent quelque chose de bouleversant et de très rare : une amertume, une étrangeté et comme dit Bazin : « *un curieux mélange d'immoralisme allègre, d'humour macabre et de sagesse cynique qui n'exclut pourtant pas l'émotion, tout cela qui compose un ton de récit à quoi le cinéma français ne nous a guère habitués et dont la sincérité dans la désinvolture a de quoi toucher*



Sacha Guitry sur son dernier « plateau ». Autour de lui (de gauche à droite) : Michel Serrault, Magali Noël, Clément Duhour et Jean Poiret.

l'âme après l'esprit. » Sachant le terme proche, Guitry a exprimé ces sentiments sans prudence ; son dernier message devrait décevoir ses vieux admirateurs, car il révèle le contraire de ce pourquoi ils l'ont tant aimé. Reste que ses films — les grands comme les petits — étaient bâclés, mais cela ne change pas grand-chose à l'affaire. Ses meilleurs laudateurs seront sans doute ceux de la dernière heure, ceux qui, détestant presque tout en lui, tirent leur chapeau devant l'ultime reniement qui leur découvre, *in extremis,* un « chant profond ».

Jacques DONIOL-VALCROZE.



BERLIN EST

Der Hauptmann von Köln (*Le Capitaine de Cologne*), de Slatan Düdow a tout le mordant qui manquait au *Capitaine de Köpenick*. Un garçon de café en chômage doit à une série de coïncidences de passer pour un criminel de guerre célèbre. Se voyant adulé par les néo-nazis, il profite de la méprise, jusqu'au jour où l'*imposture est découverte*. Düdow ne craint pas de pousser la caricature à l'extrême, mais nous préférons cette outrance dans la satire au conformisme du film de Kaütner. Quant à Kurt Maetzig — auteur de *Mariage dans l'Ombre* et des deux *Thaelmann* — il vient de nous donner un fastidieux *Schlössen und Raten* dont le sujet rappelle de loin celui de *La Ligne générale*. — L.H.E.

CHAUFFEURS DE TAXI

J'aime bien bavarder, dans les villes étrangères, avec les chauffeurs de taxi. J'en ai eu maintes fois l'occasion en rendant visite à des décorateurs, des acteurs (tels Wintenstein et son fils Wangenheim, le jeune homme de *Nosferatu*) ou des opérateurs de l'âge d'or du cinéma allemand. Un jour qu'Hasler — décorateur du *Maudit* et du *Testament du Dr. Mabuse* — m'accompagnait jusqu'à un taxi, le chauffeur se retourna pour le saluer. C'était l'ancien chauffeur de la Néro-Film : il avait, me dit-il, conduit souvent G.W. Pabst, Fritz Lang, Elisabeth Bergner, Paul Czinner...

On se plonge dans les souvenirs, tout en s'avançant dans les rues nocturnes de Berlin-Ouest. Fièrement il raconte comment, au volant de sa Mercedes *noire*, il a pris part à la fameuse poursuite de minuit sur l'autostrade, lorsque Fritz Lang tournait *Le Testament du Dr. Mabuse* : « N'étiez-vous pas, cette nuit-là, allé chercher une journaliste ? » Il se souvient en effet : c'était moi.

Un autre chauffeur de cinéma, à l'Est, celui-ci : ancien chauffeur privé d'Eric Pommer. Nous bavardons, puis, comme je m'apprête à descendre : « Maintenant satisfaites, chère madame, mon désir de savoir (il s'exprime ainsi, d'une manière très cérémonieuse). Pourquoi trouvez-vous Murnau plus grand metteur en scène que Fritz Lang ? ». — L.H.E.

VALERIE

« *What kind of woman was she ? ...Unscrupulous vamp... or innocent victim ?* », cette publicité pour attrape-nigaud aurait de quoi nous rebuter si elle ne résumait parfaitement le dernier film de Gerd Oswald, *Valerie*, avec, dans le rôle principal, Anita Ekberg, entourée de trois mâles bien différents, dont Sterling Hayden et Anthony Steel. Gerd Oswald choisit de nous dépeindre son héroïne en flashbacks, au travers des dépositions de Valérie et de ses trois amants (réels ou supposés).

L'objet du procès nous est donné avant même le générique, par un brutal règlement de comptes dans la meilleure tradition Far-West. Un homme descend calmement de cheval, pénètre dans une ferme, et tire de sang-froid sur ses paisibles habitants, parmi lesquels on reconnaît Anita Ekberg. La rapidité et la sauvagerie du massacre contrastent étrangement avec la vision idyllique des toutes premières images. Le film proprement dit débute en même temps que le procès qui doit établir les responsabilités respectives dans ce crime passionnel, car Valérie, une des victimes, était l'épouse du meurtrier, mais vivait séparée de lui. Sterling Hayden, l'inculpé, mari de Valérie, affirme que sa femme le trompait effrontément avec son propre frère puis avec un pasteur voisin. Témoignent également le pasteur, le frère de l'assassin puis la victime elle-même qui a eu la chance de survivre aux coups de feu reçus.

Par un savant dégradé de dépositions contradictoires Gerd Oswald jette à tour de rôle sur chacun de ses quatre personnages des lumières révélatrices. Touche après touche nous découvrons la richesse de caractères en perpétuel devenir. Une fin trop sommaire, visiblement imposée par le box-office, ne suffit pas à gâcher une construction romanesque

presque trop subtile. Mais ce qui n'est que truc de scénariste chez un Kurosawa (*Rashomon*), chez Oswald accède complètement à l'existence par l'exceptionnelle invention de la mise en scène. Sans tricher avec la réalité, c'est-à-dire sans changer les positions des personnages et l'action elle-même en fonction de chaque témoignage, Oswald arrive à nous rendre la notion d'ambiguité par la seule fragmentation d'une action toujours identique, mais décrite avec des temps forts différents selon les narrateurs. Ici Sterling Hayden prétend avoir vu le pasteur entrer dans la chambre de sa femme avec des intentions très précises ; celle-ci répliquera un peu plus tard en montrant la même scène de la chambre, avant que le mari entrouvre la porte. Ailleurs, en plan américain, nous voyons Valérie sous le porche de la maison, embrasser le frère de son mari, qui quitte la famille ; suit immédiatement un plan de la même scène vue par le mari, à des centaines de mètres.

L'extrême virtuosité de la narration chez Oswald va de pair avec une remarquable direction d'acteurs. D'abord Anita Ekberg, surprenante, complexe, différente de la pin-up stupide à laquelle nous sommes habitués. Femme trop en chair, étroitement sanglée dans sa robe montante, Valérie traîne autour d'elle l'ennui et le désespoir. Nous pensons presque à l'Ingrid Bergman des films d'Hitchcock. Sterling Hayden ne fut jamais si admirable, monstre de dureté, de sauvagerie froidement calculée. Il en arrive à incarner une sorte de dieu de la force brute. A ses côtés Anthony Steel, le pasteur, que nous avons toujours connu fade et sans personnalité, prend un relief étonnant.

Un mot caractérise Gerd Oswald : le style. Il serait abusif d'interdire plus longtemps aux spectateurs français de faire sa connaissance. — J. C.

VICTIME ET BOURREAU

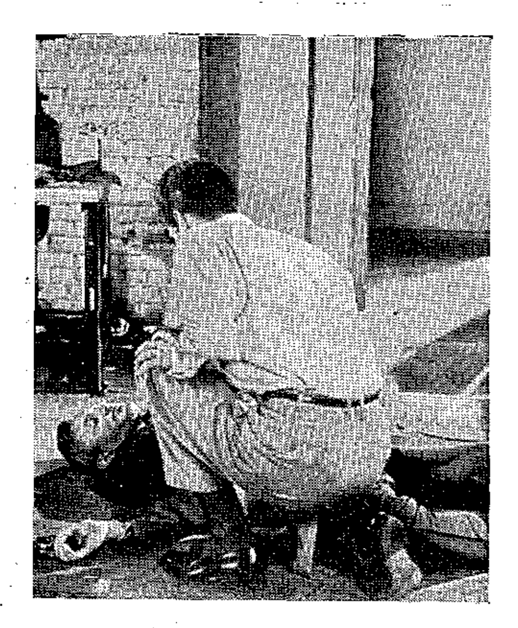
On connaît les démêlés d'Aldrich avec son producer Robert Cohn qui à trois jours de la fin du tournage de *Garment Jungle* le remplaça sans préavis par Vincent Sherman. Le film achevé tel qu'il nous est aujourd'hui présenté porte trop nettement la griffe du réalisateur de *Big Knife* pour que le moindre doute subsiste quant à sa paternité.

Aldrich et son scénariste Harry Kleiner ont pris pour sujet le rackett de la confection à New York. Le patron d'une grande entreprise, accepte de verser régulièrement une redevance à un gang occulte qui se charge en contrepartie de lui éviter tout ennui auprès des syndicats. Le fils du patron débarque un jour avec ses illusions et sa naïveté. Il prétend changer un ordre de choses que le père, bon enfant, mais veule, jugeait comme allant de soi. L'audace du film d'Aldrich est de suggérer qu'une belle réputation et une bonne conscience s'édifient trop souvent sur la lâcheté sociale et l'exploitation de ses semblables.

Pour la première fois de sa carrière, Lee J. Cobb, dans le rôle du père, joue sobre et juste. Une jeune actrice inconnue, Gia Scala (sœur de Delia Scala), sous la direction d'Aldrich, semble vouloir prendre la succession de Gloria Grahame. Aldrich traite son film à coups de poings visuels : le meurtre du début dans l'ascenseur en folie, le règlement de comptes dans l'impasse, les funérailles dans les rues de New York. On oubliera vite la fin trop bête, signée Sherman, pour un en-



Anita Ekberg et Anthony Steel dans Valerie de **Gerd Oswald**



Garment Jungle

semble plus qu'attachant, où s'affirme une fois de plus la haine d'Aldrich pour le monde de la combine.

Qu'Aldrich refuse de protester contre la violence qui lui fut faite par Cohn, ne devrait pas surprendre. Il connaît trop bien les lois de la jungle hollywoodienne, où le sentiment a peu de place. Ne nous en offre-t-il pas lui-même une nouvelle preuve en sacquant à son tour le jeune metteur en scène de *The Ride Back*, Allen H. Miner, dont, en tant que patron de la firme Associates and Aldrich, productrice du film, il jugeait le travail peu satisfaisant ? — J. C.

BUDAPEST

Les nouvelles du cinéma hongrois continuent de nous inquiéter et de nous dérouter. Après la seconde intervention soviétique du 4 novembre, le travail cessa pratiquement dans les studios par manque de courant. Les Russes eurent vite fait de récupérer le matériel d'actualités tourné pendant la révolution, mais ne manifestèrent pas autrement leur présence par la suite. Seul responsable de la ligne culturelle, esprit par ailleurs assez borné et sectaire, le ministre Gyorgy Marosan cherche des metteurs *en scène pour expliquer au* peuple hongrois comment naquit la « contre-révolution ».

Dans ce climat kafkaïen, le désarroi des consciences va de pair avec les excès d'une justice vengeresse. Fin juin, Imre Soos, l'excellent interprète du *Petit Carrousel de Fête*, se donnait la mort dans une loge du studio en même temps que sa femme. Soos, acteur non professionnel issu des milieux paysans, était une création de la démocratie populaire, un de ces acteurs nouveaux dont le régime est si fier. Ses enthousiasmes, comme ses déceptions, furent un peu ceux de la jeunesse hongroise. Parallèlement à la mort de Soos se répandait la nouvelle de l'arrestation d'Ivan Darvas, le Jean Marais du cinéma hongrois, et certainement l'acteur le plus populaire du pays. Pendant la révolution, Ivan Darvas, avait fait sortir de prison son frère Attila, arrêté pour participation à un complot d'espionnage. Le souvenir de la gentillesse et la générosité d'Ivan Darvas, ainsi que les rumeurs diffusées dans la capitale quant aux mauvais traitements qui lui sont infligés, ne contribueront guère à rallier au nouveau régime une population méfiante. Ferenc Bessenyi, sorte de Georges Brasseur magyar, que Jacques Flaud et la délégation française avaient particulièrement applaudi l'an dernier au théâtre dans « Othello », et qui parut dans de nombreux films, fit lui aussi un séjour en prison mais fut relâché. La *charmante starlette Edith Sturtz, également* arrêtée, sera peut-être libérée sur la demande du metteur en scène Karoly Makk qui désire la faire jouer dans son prochain film. Imre Sinkovits, le remarquable interprète du rôle principal de *Discorde* de Lazlo Ranodyi, est exilé de Budapest, de ses théâtres et studios. Nous l'avons aperçu sur les photos d'agence, aux premières heures de la révolution, déclamant l' « Ode à la Liberté » de Petöfi au pied de la statue du héros hongrois.

Le cinéma hongrois travaille aujourd'hui dans l'évasion, choisit des sujets situés dans le passé, sans relation directe avec les récents événements, mais susceptibles néanmoins de permettre l'affirmation de certaines valeurs morales essentielles, comme la loyauté, le courage, le respect d'autrui. La production, après avoir atteint la moyenne de douze films par an qu'elle s'était fixée en 1956, doit monter jusqu'à vingt films. On envisage la projection des premiers films américains inédits depuis 1948 et la dissolution de la MOPEX (Motion Pictures Export) qui défendait les intérêts d'Hollywood en Hongrie. Un des premiers films ainsi acquis est la pro-



Imre Soos dans Un petit Carrousel de fête.



Dans Tante Chinoise et les autres**, une dame compte ses sous, dos à dos avec son époux. Des souris dansent sur un fil ; mais le chat fasciné par l'argent (il y en a beaucoup) ne les voit pas. A droite, la noce de Thomas et d'Appolonie dans toute sa splendeur.**

duction Hecht-Lancaster en Cinémascope, *Trapèze*. Parmi les films demandés, on note *Marty*, *Picnic*. Plusieurs films hongrois tournés avant octobre 1956 sont interdits : *L'amère vérité*, de Zoltan Varkonyi, critique assez acerbe de l'incurie officielle; *Flammes éteintes* de Fryges Ban, sur la lutte des Hongrois pour leur indépendance à l'époque de la Révolution française. On pousse même l'arbitraire jusqu'à bannir des écrans un conte de fée comme *Le roi et le berger* de Tamas Banovitch à cause de quelques allusions trop impertinentes. Les films tournés pendant l'été 1956 participaient trop à ce climat moral d'où sortit la révolution d'Octobre pour ne pas inquiéter même aujourd'hui ceux qui prétendent qu'il fait nuit en plein jour.

Le tout dernier film d'Ivan Darvas, *En Uniforme*, qui connaissait un grand succès à Budapest, fut retiré des écrans immédiatement après l'arrestation de son principal interprète. Sélectionné pour le Festival de Karlovy-Vary, il fut remplacé au dernier moment par le film de Zoltan Fabri, *Monsieur Hannibal*, lui-même interdit plusieurs mois durant. Ivan Szöts, le réalisateur le plus personnel du cinéma hongrois, vient de tourner, après dix ans de silence volontaire, un film d'enfants, *Lequel de ces neuf ?* — L. M.

SIGNAL

Vu *Tante Chinoise et les autres*, le premier court métrage de David Perlov. Ce jeune cinéaste a trouvé à Grenoble, absolument par hasard, dans de vieux papiers de famille qui allaient subir un mauvais sort, des dessins griffonnés et coloriés, à la fin du siècle dernier, par une jeune fille shizoïde et poitrinaire, morte à vingt ans. Avec la cocasserie grinçante d'un Vigo demoiselle, la jeune artiste a décrit, depuis sa fenêtre, la vie quotidienne du village, à travers d'innombrables dessins abondamment légendés et dûment numérotés, qui font de cette collection, un ancêtre des comics. Sur une excellente musique de Germaine Taillefère, David Perlov a choisi de visiter ces commérages poétiques et visionnaires avec une caméra agile.

Nous arrivons à Gonfaron, vers 1900, pour assister, entre autres événements, à la réunion de la Vaillante Armée du Salut, à la noce d'Appolonie et de Thomas, et faire connaissance de la Révérente Tante Chinoise qui préside extasiée. Cérémonies, accidents, maladies se succèdent. Nous voyons Tante Chinoise au lit faire son « *ascension nocturne et quotidienne du mont Blanc* ». La bougie s'éteint. Finalement la noce a lieu et Tante Chinoise s'élève dans une nacelle en agitant des drapeaux tricolores. Quelqu'un dit : « *Aoh! Yes, ce était une belle femme!* » Etc..., etc.

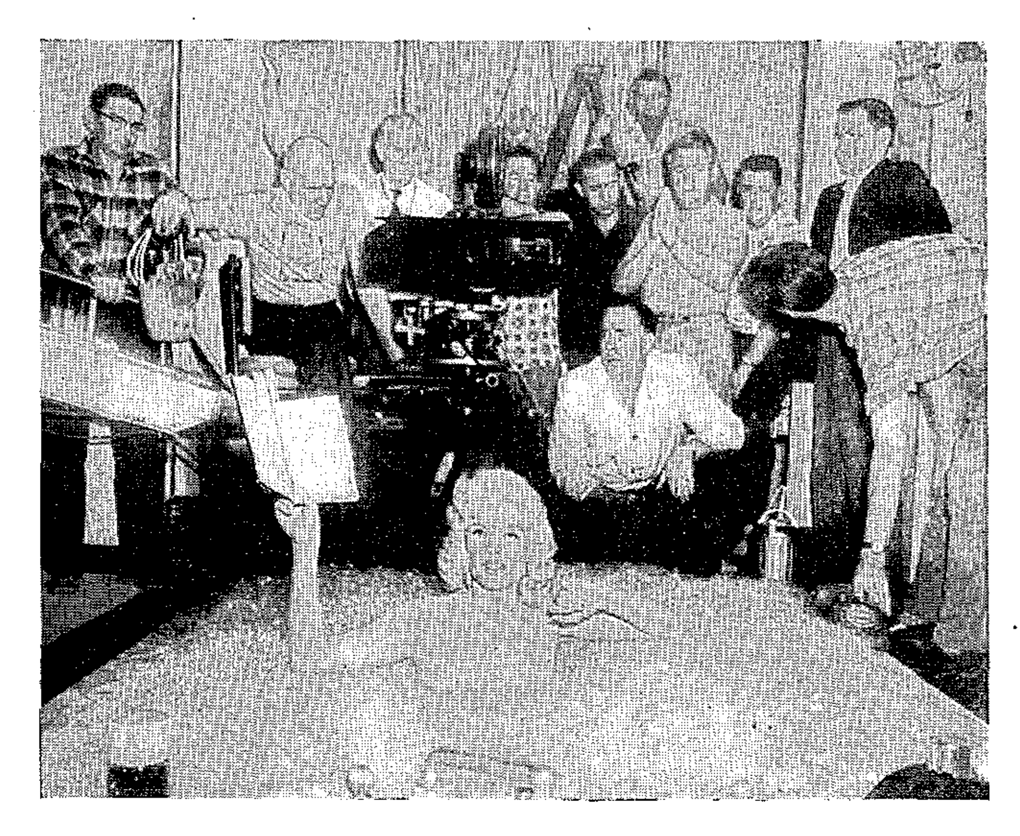
Les films sur documents, peintures, estampes ne sont pas assez rares pour nous étonner aisément. *Tante Chinoise* se distingue, non seulement par son sujet en or, mais aussi par la qualité de la réalisation. La caméra isole les détails des aquarelles bizarres ou les relie avec des mouvements motivés, suggestifs, d'une intelligence peu courante. Le merveilleux cohérent et agressif de la petite demoiselle de Gonfaron s'organise et nous entrons réellement dans un vrai village qu'éclaire à demeure le « pâle soleil de la mélancolie ».

Perlov a réalisé ce film à ses risques et périls, aidé par Jean Gonnet, Philippe Alibert et André Heinrich. La première copie est anglaise, car c'est le British Film Institute qui, par un ultime coup de pouce financier, a permis son tirage. Aussi, le texte d'introduction de Jacques Prévert est-il entièrement traduit, sauf la signature. Mais ce film terminé, concluant, attractif, va certainement trouver un courageux producteur de courts métrages qui, avec le droit de citoyenneté, lui donnera la possibilité d'être un peu plus souvent projeté. — A.M.

Ce petit journal a été rédigé par **Lotte H. Eisner, John Cox, Louis Marcorelles, André Martin** et **Jean-Luc Godard.**

PHOTOS D'AOUT-SEPTEMBRE

Comme on le voit, le tournage d'une comédie américaine est une chose des plus sérieuses. Frank Tashlin (à genoux à côté de la caméra) sera le dernier à nous démentir. Ne nous a-t-il pas écrit : « *Mieux je connais le cinéma, plus je m'aperçois que c'est un art qu'il est dangereux de prendre trop à la blague, et ceci, même si l'on travaille dans le genre comique. En conséquence, je deviens de plus en plus sérieux à chaque nouveau film. Par exemple, alors que l'un de mes premiers succès,* Le Fils de visage pâle, *comptait ses 2.857 gags bien sonnés, il n'y en avait plus que 1.538 dans* Artistes et Modèles *et 743 dans* La Blonde et moi. *Et quant à* Will Success Spoil Rock Hunter ? (Le Diable dans la poche), *il en comptera à peine une cinquantaine. Ne vous inquiétez pas, ce sera pourtant le film le plus drôle de l'année. Il existe une sacro-sainte tradition à Hollywood qui veut que le producteur vienne toujours en tête de liste, avant le metteur en scène et le scénariste. Eh bien ! j'ai décidé de chambarder cet état de chose en inversant la classification. Si* Le Diable dans la poche *obtient un grand succès, en premier lieu je serai fier de mon scénario, ensuite seulement de ma mise en scène, et je ne serai fier qu'en tout dernier de l'avoir produit.* » Nous voilà prévenus. Il ne faudra pas prendre à la légère les aventures de la célèbre star Rita Marlowe (Jayne Mansfield), de son caniche colorié Shamroy (du nom du chef opérateur), ni celles de Rock Hunter (Tony Randall), petit scribouillard à la T.V., ou de Jenny, sa fiancée (Betsy Drake), qui, pour ne pas le perdre, s'efforcera par des moyens divers d'avoir un corsage aussi gonflé que celui de sa concurrente. Après cette satire des milieux d'Hollywood et de la Publicité Télévisée, Frank Tashlin s'attaquera aux boys-scouts et à leurs cheftaines dans *Rally Around The Flag, Boys!* — J.-L. G.



Frank Tashlin écrit, dirige et produit Will Success Spoil Rock Hunter ?



Jiri Trnka dans l'univers féérique du Songe d'une nuit d'été.

Depuis plusieurs mois, Jiri Trnka travaille à son prochain film : *Le Songe d'une Nuit d'Eté* qu'il tourne en CinemaScope, avec des objectifs spéciaux mis au point en France. Pour accroître le caractère universel de son œuvre, Trnka l'a conçue comme une pantomime muette sur une musique de Vaclav Trojan. Cependant, quelques grommelots mélodieux feront de l'épisode de Pyrame et Thisbé un petit opéra-comique. Trnka ne cache pas la frayeur que son entreprise lui cause. Lorsqu'on lui demande ce qui restera de Shakespeare dans son film terminé, il répond prudemment : « *Comme dans les adaptations de Youtkevitch et d'Orson Welles. Rien!* »

Avec *Le songe d'une Nuit d'Eté,* Trnka abandonne la plastique tchèque traditionnelle des caricatures populaires, des bois gothiques ou des illustrations slaves pour un réalisme hellénique auquel, si l'on en croit quelques premiers rushes entrevus, le grand marionnettiste a su conférer une prodigieuse et très praguoise splendeur baroque. Les problèmes posés par la préparation des personnages du *Songe* dans les ateliers de Trnka ont fait énormément progresser la technique des articulations et de la fabrication des marionnettes. « *Shakespeare n'est pas Mickey Mouse!* » m'a dit une scénariste tchèque que tourmente les risques de cette tentative. Les nudités antiques et mythologiques du *Songe d'une Nuit d'Eté* ne peuvent dissimuler les rotules des articulations comme la grossière capote de *Chveik* ou les blouses de peau des personnages des *Vieilles Légendes Tchèques.* Le torse athlétique du séduisant Thésée, la minceur irréelle de Puck, la poitrine émouvante d'Hippolyte, reine des Amazones, la sveltesse étrusque des fées ont été moulés dans du latex; les indispensables squelettes articulés étant ensuite introduits dans ces gaines souples et évocatrices. Les têtes ont également changé de matière. Un mystérieux ambre chimique a remplacé le bois (de la *Kunstibeifinasse* ou *P.C.V.*, si j'ai bien compris) et donne aux nouvelles têtes un extraordinaire rayonnement. Trnka se méfie de toutes ces innovations et perfectionnements : « *Il va falloir faire attention. Tout devient techniquement trop facile* ».

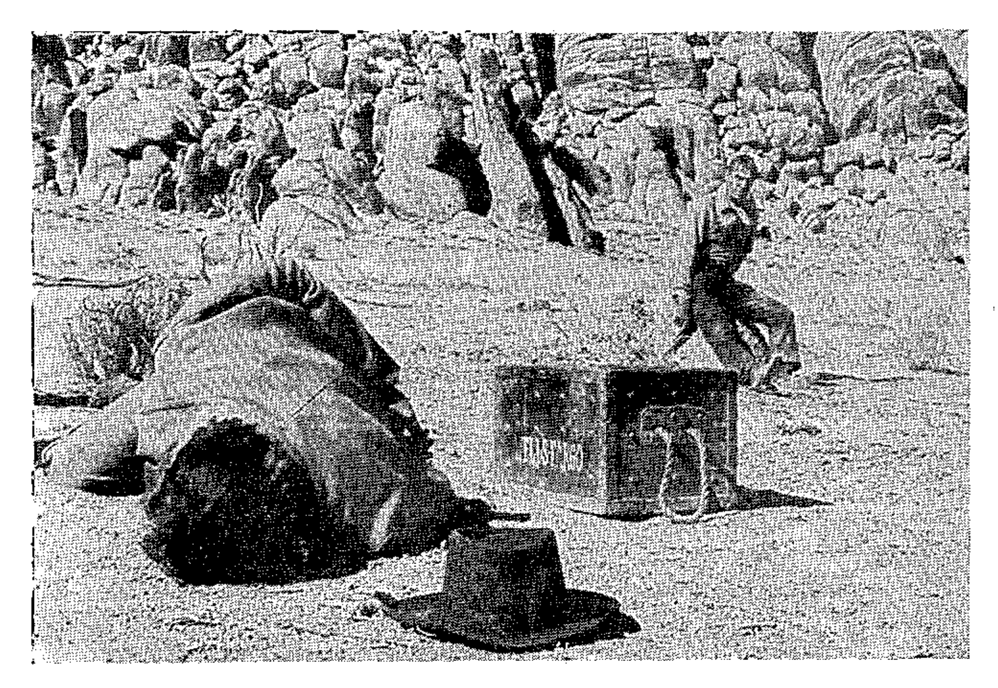
Mais ce n'est pas seulement du point de vue technologique et expressif que *Le Songe d'une Nuit d'Eté* constitue un véritable tournant dans la production des films de marionnettes du Studio de Prague. Depuis *L'Anne Tchèque,* les meilleurs animateurs groupés autour de Trnka ont fait leurs preuves. Certains, comme Stanek Latal et Bretislav Pojar, ayant personnellement réalisés de très beaux courts métrages, vont bientôt se consacrer uniquement à leurs propres œuvres. *Le Songe d'une Nuit d'Eté* est sans doute le dernier grand film que Trnka réalisera avec sa vieille garde au complet. Mais, déjà la famille des animateurs s'est agrandie. De nouveaux talents sont prêts à remplacer les anciens. Quelques-uns de ces débutants ont réalisé un désopilant pastiche de Ballet Soviétique qui contient une magistrale caricature de la grande Oulanova. L'Ecole Tchèque du Cinéma d'Animation ne cesse de croître. — A.M.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ *Chefs-d'œuvre*
- Case vide : abstention ou : pas vu

TITRE DES FILMS ↓ / LES DIX →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	Charles Bitsch	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Jean-Luc Godard	Fereydoun Hoveyda	Jacques Rivette	France Roche	Eric Rohmer
Le Brigand bien-aimé (N. Ray)		★★	★★★	★	★★★	★★	★★	★★★★		★★
Patrouille de choc (Cl. Bernard-Aubert)	★★★	★★		★★★	★★	★	★★★		★★	★
Sept hommes à abattre (B. Boetticher)	★★		★	★★★	★★	★	★★★	★★		
La Dernière Chasse (R. Brooks)	★★	★	★★	★	★★	★	★★	★★★		★★
Dieu seul le sait (J. Huston)	★	★★	★	★	★		★★★		★★	★
Face au crime (D. Siegel)		★★	★	★		★				●
L'Ami de la famille (J. Pinoteau)	★		●	★	★	●	★			●
Le Train du dernier retour (P. Dunne)		●	●			★	★	●		●
Whisky, vodka et jupon de fer (R. Thomas)	★	●			●		●		★	●
Méfiez-vous fillettes (Y. Allégret)	●	●	●	★★	●	●	●	●		
Trois hommes sur un bateau (K. Annakin)	●	●				●	●		★	
Le Shérif (R. Webb)			●		●	●		●		●
La Roue (A. Haguet)	●		●	●			●			



Lee Marvin et Randolph Scott dans *Sept hommes à abattre* de Budd Boetticher.

Un western exemplaire

SEVEN MEN FROM NOW (SEPT HOMMES A ABATTRE), film américain en Warnecolor de BUDD BOETTICHER. *Scénario :* Burt Kennedy. *Images :* William Clothier. *Musique :* Henry Vars. *Chansons* : Dunham et Henry Vars. *Interprétation :* Randolph Scott, Gail Russel, Lee Marvin. *Production :* Batjac, 1956. *Distribution :* Warner Bros.

C'est ici l'occasion d'appliquer ce que j'ai écrit de la politique des auteurs. Mon admiration pour *Sept hommes à abattre* ne me fera pas conclure que Budd Boetticher est le plus grand réalisateur de westerns — bien que je n'exclue pas cette hypothèse — mais seulement que son film est peut-être le meilleur western que j'ai vu depuis la guerre. Seul le souvenir de *L'Appât* et de *La Prisonnière du désert* me contraignant à une réticence. Il est en effet difficile de discerner avec certitude dans les qualités de ce film exceptionnel celles qui relèvent spécifiquement de la mise en scène, du scénario et d'un dialogue éblouissant, sans parler naturellement des vertus anonymes de la tradition qui ne demandent qu'à s'épanouir quand les conditions de la production ne les contrarient pas. J'avoue n'avoir malheureusement qu'un souvenir très vague des autres westerns de Boetticher pour faire dans la réussite de celui-ci la part des circonstances ou du hasard, part qui n'existe que peu, j'en conviens, chez un Anthony Mann. Quoi qu'il en soit, et même si *Sept*

hommes à abattre est le résultat d'une conjoncture exceptionnelle, je n'en tiens pas moins ce film pour l'une des réussites exemplaires du western contemporain.

Que le lecteur m'excuse, s'il ne peut vérifier mes dires, je sais que je parle d'une œuvre qu'il ne verra probablement pas. Ainsi en décident les distributeurs. *Sept hommes à abattre* n'est sorti qu'en version originale en exclusivité de morte-saison dans une petite salle des Champs-Elysées. Si le film n'a pas été doublé, vous ne le trouverez pas dans les quartiers. Situation symétrique de celle d'un autre chef-d'œuvre sacrifié, *La Prisonnière du désert,* de John Ford, sorti également en plein été.

C'est que le western persiste à être le genre le plus incompris. Pour le producteur et le distributeur, le western ne saurait être qu'un film infantile et populaire, destiné à finir à la télévision ou une superproduction ambitieuse avec grandes vedettes. Seul le box office des interprètes ou du metteur en scène justifie alors l'effort de publicité et de distribution. Entre les deux c'est au petit bonheur la chance et personne : pas plus, il faut bien le dire, la critique que le distributeur, ne fait de différence sensible entre les films produits sous le label western. C'est ainsi que *Shane* superproduction ambitieuse de la Paramount pour les noces d'or cinématographiques de Zukor a été salué comme un chef-d'œuvre et que *Sept hommes à abattre* très supérieur au film de Stevens passera inaperçu et réintégrera probablement les tiroirs de la Warner dont il ne sera sorti que pour boucher un trou.

Le problème fondamental du western contemporain tient sans doute dans le dilemme de l'intelligence et de la naïveté. Aujourd'hui, le western ne peut le plus souvent continuer d'être simple et conforme à la tradition qu'en étant vulgaire ou idiot. Toute une production au rabais persiste sur ces bases. C'est que depuis Thomas Ince et William Hart, le cinéma a évolué. Genre conventionnel et simpliste dans ses données primitives, le western doit pourtant devenir adulte et se faire intelligent, s'il veut se placer sur le même plan que les films dignes d'être critiqués. Ainsi sont apparus les westerns psychologiques, à thèse sociale ou plus ou moins philosophique : les westerns signifiants. Le comble de cette évolution étant justement représenté par *Shane,* western au second degré où la mythologie du genre est consciemment traitée comme sujet du film. La beauté du western procédant notamment de la spontanéité et de la parfaite inconscience de la mythologie dissoute en lui comme le sel dans la mer, cette distillation laborieuse est une opération contre nature qui détruit ce qu'elle révèle.

Mais peut-on aujourd'hui enchaîner directement sur le style de Thomas Ince en ignorant quarante ans d'évolution cinématographique ? Evidemment non. *La Chevauchée fantastique* illustre sans doute l'extrême limite d'un équilibre encore classique entre les règles primitives, l'intelligence du scénario et l'esthétisme de la forme. Au-delà c'est le formalisme baroque ou l'intellectualisme des symboles, c'est *Le Train sifflera trois fois.* Seul Anthony Mann semble avoir su retrouver le naturel par la sincérité, mais c'est sa mise en scène plus que ses scénarios qui fait de ses westerns les plus purs de l'après-guerre. Or le scénario n'est pas un élément moins constitutif du western que le bon usage de l'horizon et le lyrisme du paysage. Du reste mon admiration pour Anthony Mann a toujours été quelque peu troublée par les faiblesses qu'il tolérait dans ses adaptations.

Aussi le premier émerveillement que nous vaut *Sept hommes à abattre* tient-il à la perfection d'un scénario qui réalise le tour de force de nous surprendre sans arrêt à partir d'une trame rigoureusement classique. Pas de symboles, pas d'arrière-plans philosophiques, pas l'ombre de psychologie, rien que des personnages ultra-conventionnels dans des emplois archi-connus, mais une mise en place extraordinairement ingénieuse et surtout une invention constante quant aux détails capables de renouveler l'intérêt des situations. Le héros du film, Randolph Scott, est un shériff à la poursuite des sept bandits qui ont tué sa femme en enlevant les coffres de la Wells Fargo. Il s'agit de les rejoindre en traversant le désert, avant qu'ils n'aient passé la frontière avec l'argent volé. Un autre homme est bientôt intéressé à l'aider, mais pour un motif très différent. Quand les bandits seront morts, il pourra peut être s'approprier les 20.000 dollars. Peut être ! si le shériff ne l'en empêche, auquel cas il faudra tuer un homme de plus. Ainsi, la ligne dramatique se trouve-t-elle clairement



Lee Marvin (au milieu) dans *Sept hommes à abattre.*

posée. Le shériff agit par vengeance, son associé par intérêt ; à la fin, les comptes se règleront entre eux. Cette histoire pourrait faire un western ennuyeux et banal, si le scénario n'était construit sur une série de coups de théâtre que je me garderai de révéler pour sauvegarder le plaisir du lecteur, si par chance, il devait voir le film. Mais, plus encore que l'invention des péripéties, c'est l'humour de leur traitement qui me paraît remarquable. Ainsi, par exemple, l'on ne voit jamais le shériff tirer, comme s'il le faisait trop vite pour que la camera ait le temps de faire le contre champ. La même volonté d'humour justifie assurément aussi les costumes trop jolis ou trop aguichants de Gail Russell ou encore les ellipses inattendues du découpage dramatique. Certaines scènes font même rire ou sourire. Mais voilà le plus admirable : l'humour ne va point ici à l'encontre de l'émotion et encore moins de l'admiration. Rien de parodique ! Il suppose seulement de la part du metteur en scène la conscience et l'intelligence des ressorts qu'il met en branle, mais sans rien de méprisant ou de condescendant. L'humour ne naît pas d'un sentiment de supériorité, mais tout au contraire, d'une surabondance d'admiration. Quand on aime à ce point les héros qu'on anime et les situations qu'on invente, alors, et alors seulement, on peut prendre sur eux ce recul humoristique qui multiplie l'admiration par la lucidité. Cette ironie-là ne diminue pas les personnages, mais elle permet à leur naïveté de coexister avec l'intelligence. Voilà bien, en effet, l'un des westerns les plus intelligents que je connaisse, mais aussi le moins intellectuel ; le plus raffiné et le moins esthète ; le plus simple et le plus beau.

Cette dialectique paradoxale fut possible, parce que Budd Boetticher et son scénariste n'ont pas pris le parti de dominer leur sujet avec paternalisme ou de l' « enrichir » par des apports psychologiques, mais simplement de le pousser au bout de sa logique et de tirer tous leurs effets de l'achèvement des situations. L'émotion naît des rapports les plus abstraits et de la beauté la plus concrète. Le réalisme, si impératif dans les westerns historiques ou psychologiques, n'a pas plus de sens ici que dans les films de la Triangle : ou, plutôt, une splendeur spécifique surgit de la superposition de l'extrême convention et de l'extrême réalité. Boetticher a su se servir prodigieusement

du paysage, de la matière variée de la terre, du grain et de la forme des rochers. Je ne pense pas, non plus, que la photogénie du cheval ait été depuis fort longtemps aussi bien exploitée. Par exemple, dans l'extraordinaire scène de bain de Gail Russel où la pudeur inhérente au western est poussée avec humour si loin que l'on ne nous montre que les remous de l'eau dans les roseaux cependant qu'à cinquante mètres de là Randolph Scott étrille les chevaux. Il est difficile d'imaginer à la fois plus d'abstraction et de transfert dans l'érotisme. Je pense aussi à la crinière blanche du cheval du shériff et à son gros œil jaune. Savoir user de tels détails est sûrement plus important dans le western que de savoir déployer cent indiens en bataille.

Il faut, en effet, mettre à l'actif de ce film exceptionnel, un usage tout à fait insolite de la couleur. Celles de *Sept hommes à abattre* sont uniformément transposées dans une tonalité de lavis qui rappelle par sa transparence et ses à plats les anciennes couleurs au pochoir. On dirait que les conventions de la couleurs viennent ainsi souligner celles de l'action.

Enfin, il y a Randolph Scott dont le visage rappelle irrésistiblement celui de William Hart, jusqu'à la sublime inexpressivité des yeux bleus. Jamais un jeu de physionomie, pas l'ombre d'une pensée ou d'un sentiment, sans que cette impassibilité, cela va sans dire, ait rien à voir avec l'intériorité moderne à la Marlon Brando. Ce visage ne traduit rien parce qu'il n'y a rien à traduire. Tous les mobiles des actions sont définis ici par les emplois et les circonstances. Jusqu'à l'amour de Randolph Scott pour Gail Russel, dont nous savons exactement quand il est né (lors du bain), et comment il évolue sans que le visage du héros ne traduise jamais un sentiment. Mais il est inscrit dans la combinaison des événements comme le destin dans la conjoncture des astres : nécessaire et objectif. Toute expression subjective aurait alors la vulgarité d'un pléonasme. Nous ne nous en attachons pas moins aux personnages : bien au contraire, leur existence est d'autant plus pleine qu'elle ne doit rien aux incertitudes et aux ambiguïtés de la psychologie et quand, à la fin du film, Randolph Scott et Lee Marvin se trouvent face à face, le déchirement auquel nous nous savons condamnés est émouvant et beau comme la tragédie.

Ainsi le mouvement est-il prouvé en marchant. Le western n'est pas condamné à se justifier par l'intellectualisme ou la spectacularité. L'intelligence que nous exigeons aujourd'hui peut servir à raffiner sur les structures primitives du western et non à méditer sur elles ou à les dévier au profit d'intérets étrangers à l'essence du genre.

André BAZIN.

Un cinéma de la naïveté

S.O.S. NORONHA, film français en Eastmancolor de GEORGES ROUQUIER. *Scénario :* Georges Rouquier, Pierre Boileau, Thomas Narcejac, d'après la nouvelle de Pierre Viré. *Images :* Henri Decae. *Musique :* Jean-Jacques Grünenwald. *Montage :* Germaine Arthus. *Interprétation :* Jean Marais, Daniel Ivernel, Yves Massard, Vanja Orico, José Lewgoy, Ruy Guerra, Altit, De Lima, Nerio Bernardi. *Production :* U.G.C. — Joly Film — Pallas Film, 1956. *Distribution :* U.G.C.

S.O.S. Noronha n'aura pas fait couler beaucoup d'encre et le peu qui en a été écrit n'est guère favorable. Partout revient le mot d' « ennui » et s'il s'accompagne chez les uns de déférence ou d'indulgence eu égard à l'honorabilité de l'entreprise, chez les autres on ironise sans détour sur le côté boy-scout ou petit ingénieur radio. Le public ? Il paraît qu'il n'a pas été nombreux et que lui aussi s'est ennuyé... et c'est bien cela qui est le plus grave quand l'on pense comme moi qu'il s'agit d'un film remarquable. Truffaut s'est formalisé de ma critique de FRANCE-OBSERVATEUR, se plaignant de ce que dans un paragraphe intitulé « Les louanges involontaires », j'ai tronqué ses critiques d'ART pour les retourner contre lui. Il serait pourtant paradoxal que j'eusse employé des moyens malhonnêtes pour faire l'éloge de l'honnêteté. En vérité Truffaut feint de croire que je le prends pour un imbécile, alors qu'il sait que je pense que l'intelligence est justement ce qui ne lui manque pas. Il définit bien dans son article les intentions du film : « *non dra-*



Jean Marais et Nerio Bernardi dans *S.O.S. Noronha* de Georges Rouquier.

matique, non spectaculaire, non psychologique... comme Bresson une émotion neuve et pure, vierge des procédés déjà employés... etc. »; et c'est là simplement que nous nous séparons : je trouve que ces intentions sont couronnées de réussite, lui pas. Un point, c'est tout. Je n'ai jamais cherché à faire croire qu'il estimait qu'avoir ce genre d'intentions faisait un mauvais film. De toute façon je citais auparavant son jugement d'ensemble sur le film, jugement des plus sévères. Il était donc facile de reconstituer le chemin de sa pensée : le film est mauvais et ennuyeux, les intentions étaient des plus louables mais le résultat ne correspond pas à ces intentions, on ne *croit* pas à cette histoire, on l'a voulu la plus authentique possible et tout au long elle nous paraît fausse. Je le répète c'est là que nous nous séparons : j'y ai cru, lui pas. Comment pousser la discussion plus loin. Ce sont justement les lenteurs, les incertitudes, le jeu assez mou des comédiens, la banalité des angles, l'incohérence apparente des agissements et des dialogues qui me font ressentir ce récit comme authentique. J'ai des souvenirs — de guerre par exemple — similaires : devant mes yeux se déroulait une action à laquelle je ne comprenais rien, avec des engins nouveaux ou inconnus de moi, des mécanismes mystérieux, des ordres et des dialogues incompréhensibles et finalement des résultats assez décevants ou en tout cas ambigus : avait-on gagné, perdu, avancé, reculé ? Il y avait eu du danger, cela seul était sûr, mais où et quand exactement ?

Ces impressions bizarres je les retrouve devant *S.O.S. Noronha* alors que la plupart du temps au cinéma je ne crois pas à ce que l'on me raconte parce que tous ces récits de guerre et d'aventure sont trop bien construits, trop spectaculaires, trop bouclés, trop immédiatement compréhensibles, parce que même quand il s'agit d'événements — et ils sont bien sûr la majorité — dont je ne peux authentifier la reconstitution je suis persuadé que ce n'est pas comme cela qu'ils se sont déroulés. Certes, le réalisme en art n'est qu'une forme de trahison de la réalité et bien entendu si l'aventure de Coulibaud et de ses compagnons avait pu être filmée, les images qui en resteraient seraient sans doute fort différentes de celles de Rouquier, mais le problème n'est pas là, il est de trouver la forme de trahison la plus plausible ; alors le mécanisme de la crédibilité s'enclenche et le tour est joué. Après trois minutes de film j'ai commencé à croire à *S.O.S. Noronha* et j'ai « marché » jusqu'au bout. Plus question donc pour moi de trouver le film long ou ennuyeux puisque j'avais l'impression de vivre réellement cette aventure, que ces préten-

dues longueurs ou ce soi-disant ennui étaient — parmi d'autres — des données constitutives de mon impression. Et ce n'est pas tous les jours que l'on se trouve en 1930 sur une petite île cerné dans la concession française de radio, par des bagnards révoltés et tenu malgré tout de guider Mermoz dans une de ses tentatives de liaison postale vers Dakar.

Personnellement c'était la première fois que je vivais une pareille aventure. Je ne l'oublierai pas et je ne saurai jamais assez remercier Rouquier de me l'avoir offerte.

Je m'excuse d'avoir donné à cette critique un tour aussi subjectif alors que je suis un chaud partisan de la critique objective, mais en cette matière comment faire autrement ? Chacun reconnaît le bien-fondé des buts de Rouquier et la scrupuleuse honnêteté des moyens qu'il a employés. Le partage se fait devant le résultat et là chacun réagit à sa manière. Je comprends pourquoi le film de Rouquier déconcerte ou lasse. C'est qu'il ne joue pas la règle du jeu habituelle : ses héros ne sont pas en posture, leur héroïsme est invisible, il n'est symbolisé par aucun geste, aucune parole, aucun drapeau flottant au vent, il découle simplement de leur effort patient; il y a une femme dans l'histoire mais il ne lui arrive rien, elle n'a aucune des fonctions traditionnelles des personnages féminins de l'écran, elle n'est là que parce qu'en réalité il y avait une femme, réfugiée avec son père le gouverneur de l'île... pourquoi l'escamoter puisqu'elle y était, mais pourquoi lui assigner une fonction imaginaire puisqu'elle ne l'a pas eue? Le reste est à l'avenant. C'est toute une esthétique et toute une morale du cinéma qui est en cause. Le public (et la critique plus qu'elle ne le pense) est habitué à un cinéma-spectacle de divertissement où l'on force son attention par un certain nombre de procédés violents. Ce cinéma a sa raison d'être et il n'est pas question de le récuser en bloc ; il est normal cependant qu'il existe d'autres formes de cinéma, d'autres styles. Celui de Rouquier est basé sur la fidélité. Comme tout créateur, il « interprète » les faits et les plie à certaines exigences de construction dramatique mais le moule dans lequel il les coule a été façonné sur l'empreinte de la réalité. L'émotion recherchée doit donc sourdre d'elle-même de la matière du récit. C'est d'abord la fidélité de Rouquier au monde des apparences qui est émouvante, cette première émotion conduit à la seconde, celle, fondamentale, qui est au-delà de ces apparences. Cette démarche ne va pas sans quelque naïveté, mais la naïveté n'est-elle justement pas ce qui manque le plus à notre cinéma roublard et bien ficelé et si Rouquier est un naïf ce n'est pas à la manière des dessins d'enfants où — Malraux *dixit* — « le monde perd son poids », mais des tableaux du Douanier où le style est « tentative de possession du monde ». Il ne faut pas confondre naïveté native et nativité naïve.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

Guerre sans fraude

PATROUILLE DE CHOC, film français de CLAUDE BERNARD-AUBERT. *Scénario :* Claude Bernard-Aubert. *Dialogues et commentaires :* Michel Tauriac. *Images :* Walter Wottitz. *Musique* : Daniel White. *Montage :* Gabriel Rongier. *Interprétation* : Alain Bouvette, Jean Pontoiseau, Maurice Vilbesset, André Bigorgne, Ha-Minh-Tai, Phan Van Ho, Mlle Vu Thi Minh, et la participation du corps expéditionnaire français en Indochine. *Production* : Films Ajax, 1956. *Distribution* : Les Films Fernand Rivers.

Le public de cinéma qui n'aime pas les films de guerre, demeure pourtant grave et attentif devant *Patrouille de Choc* et applaudit à la fin, car cette œuvre le touche autrement que par le biais habituel de la vie rêvée et du divertissement filmé. Interprété sans gaucherie par des combattants qui jouent leurs propres personnages, le film nous raconte la vie d'un petit poste isolé, sa résistance désespérée et sa chute. Les images crues, dépourvues d'effets de lumière et de cadrages « artistes » donnent à l'émotion que procurent les grenades-surprises ou le suspense du déminage, une rigueur documentaire remarquable. Les reconstitutions des batailles bénéficient d'une ampleur impressionnante qu'explique la possibilité pour Bernard-Aubert de

saccager sans réticence un matériel qui, de toute façon, ne devait pas être rapatrié.

On imagine ce qu'un semblable témoignage s'il ne se situe pas dans l'absolu optimisme militaire officiel, peut rencontrer de difficultés pour arriver sur un écran des Champs-Elysées. Claude Bernard-Aubert a franchi les obstacles avec adresse. Pourtant, il ne s'agit pas d'un vieux et fin politique, mais d'un jeune cinéaste de vingt-six ans qui, la guerre perdue, a entrepris de réaliser sur place, son premier film et qui donne d'une de nos absurdes tragédies nationales, un reflet sincère, terne, mais rigoureux.

Certes, les Etats-Major n'exigent plus de leurs Déroulèdes des cantiques sans réticence, comme à Verdun. La conclusion notoire de la guerre a permis à cette chronique d'éviter l'optimisme ministériel et de rendre compte, sans chauvinisme, de la technicité guerrière des Viets qui n'est plus à démontrer, ni à démentir. Pour mener son œuvre comme il l'entendait Bernard-Aubert a dû faire preuve d'intelligence et de sang-froid. Son film qui s'appelait d'abord *Patrouille sans Espoir* a dû devenir *Patrouille de Choc*, ce qui fait plus gai. Ensuite le massacre visible des soldats du fort s'est trouvé complété par l'arrivée des renforts à temps. Le dernier plan montrant cinq soldats entourés d'ennemis est maintenant accompagné d'un commentaire qui affirme qu'ils en ont réchappé.

Certes, quelques petits défauts ternissent la constante qualité de l'observation. Il est dommage que, dans un passage, Bernard-Aubert ait eu recours à ce pont-aux-ânes de l'autocritique colonialiste : faire réciter par des petits indigènes réunis à l'école : *Nos ancêtres les Gaulois avaient les cheveux blonds et les yeux bleus.* Par contre, l'objectivité totale de la camera laisse parfois perplexe. On peut se demander si le naturel de l'imbécile condescendance du lieutenant visitant le chef du village n'est pas congénital et s'il n'a pas échappé aux censeurs comme au réalisateur.

Sincère, adroit, opportun, le témoignage de Bernard-Aubert, extrêmement bien accueilli par beaucoup de monde, souvent rapproché des pamphlets de Chris Marker et Alain Resnais, semble appartenir à un cinéma « courageux » dont on a peu souvent l'occasion d'apprécier les manifestations. Mieux, dans ce genre difficile, qui met le doigt sur une plaie au lieu de regarder ailleurs, Bernard-Aubert semble plus adroit, dans la mesure où il a réussi, du premier coup, à s'exprimer avec maîtrise et violence, alors que la force contenue de l'expression de Resnais ou de Marker procède de conflits non évités comme celui des *Statues meurent aussi.*

Mais peut-être faut-il examiner de plus près le bonheur et le courage de l'expression de ce jeune réalisateur et s'étonner qu'un accueil presque unanime ait réuni, dans une même satisfaction, les médaillés en uniforme de la Première de Gala et des critiques comme ceux de France-Observateur et des Lettres Françaises.

Il a suffit qu'au glorieux et à l'optimisme automatique qui accompagne toujours les informations concernant les événements coloniaux récents, Bernard-Aubert substitue une amertume sincère, pour que dans ce pessimisme insolite chacun retrouve, un peu trop vite, sa propre répulsion pour les politiques de forces, les obéissances aveugles ou même pour l'ordre militaire. Pourtant le spleen que provoque la méditation sur la « servitude et la grandeur militaire », n'a que peu de rapport avec ces propositions futuristes. L'amertume qui caractérise *Patrouille de Choc* s'appuie sur l'antique ressentiment qui dresse les gens des premières lignes contre ceux de l'arrière indifférents et oublieux et sur une nausée complémentaire, causée par l'évidence de l'inutilité de cette guerre et de ces sacrifices. Mais les images, qui révèlent le goût des armes et des beaux visages casqués, transformant la promiscuité des trouffions en fraternité virile, montrent bien que ce film ne critique pas les guerres utiles.

André MARTIN.

Le cinéaste bien-aimé

THE TRUE STORY OF JESSE JAMES (LE BRIGAND BIEN-AIME), film américain en CinemaScope et DeLuxe de Nicholas Ray. *Scénario :* Walter Newman, d'après le scénario de Nunnally Johnson. *Images :* Joe MacDonald. *Musique :* Leigh Harline. *Montage :* Robert Simpson. *Interprétation :* Robert Wagner, Jeffrey

Hunter, Hope Lange, Agnes Moorehead, Alan Hale, Alan Baxter. John Carradine. *Production :* 20 th Century-Fox - Herbert B. Swope, 1956. *Distribution :* 20 t. Century-Fox.

Nul doute que nous devions ce remake du film de Henry King au livre de James D. Horan paru en 1949. Intitulé « *The Desperate Men* », c'était une étude très complète de la vie des frères James grâce à des documents extraits d'archives secrètes et jusqu'alors inconnus du grand public. Mais nul doute non plus que Nicholas Ray se soit intéressé à ces révélations d'une manière toute personnelle et fort différente en tous les cas de celle de son producteur Herbert B. Swope. Alors que l'homme d'affaires avisé voyait dans « the true story » le moyen d'attirer des spectateurs blasés par une histoire déjà accommodée à toutes les sauces possibles et imaginables, le metteur en scène, au contraire, à partir des *faits réels,* voyait déjà se profiler la légende, et derrière l'existence, l'essence. Ceci explique cela. A savoir : des querelles continues entre producteur et metteur en scène. Et comme jadis Orson Welles, Nicholas Ray vaincu quitta Hollywood en claquant la porte avant le dernier jour de tournage.

Cette mise au point n'est pas inutile pour qui va voir *Le Brigand bien-aimé* avec dans les yeux le souvenir éblouissant de *La Fureur de vivre* ou de *Derrière le miroir* pour ne citer que ces deux films. Un « rebelle sans cause » en plus fouillé, tel est le portrait du célèbre outlaw que méditait probablement de nous offrir Nicholas Ray. Il suffit de savoir toute la vérité sur Jesse James pour s'en convaincre.

Le 7 septembre 1876, la bande des frères James dévalisa la petite banque de Northfield. Ce coup de main prémédité de longue date, échoua pourtant à cause de trop d'indécision dans l'exécution. Indécision dûe au caractère de plus en plus fantasque de Jesse. Toute la ville se lança courageusement à la poursuite des James qui se retrouvèrent bientôt seuls avec un millier d'hommes à leurs trousses. Ce premier échec venait après quinze ans de succès ininterrompus qui avaient métamorphosés Frank et Jesse de paisibles paysans en redoutables bandits. Fils d'un honorable révérend du Missouri, ils avaient vu leur enfance sévèrement marquée par la guerre de Sécession. Jesse rejoignit en 1863 son frère chez les guerilleros du fameux Quantrill de sanglante réputation. Il apprit ainsi à tuer pour « la Cause », au cours de terribles raids contre le Kansas voisin, traditionnellement nordiste. Devenu chef de gang à la fin du conflit pour assouvir une vengeance personnelle, Jesse commit peu à peu et de sang-froid, meurtres sur meurtres, toujours « rebelle », mais « sans cause » cette fois-ci.

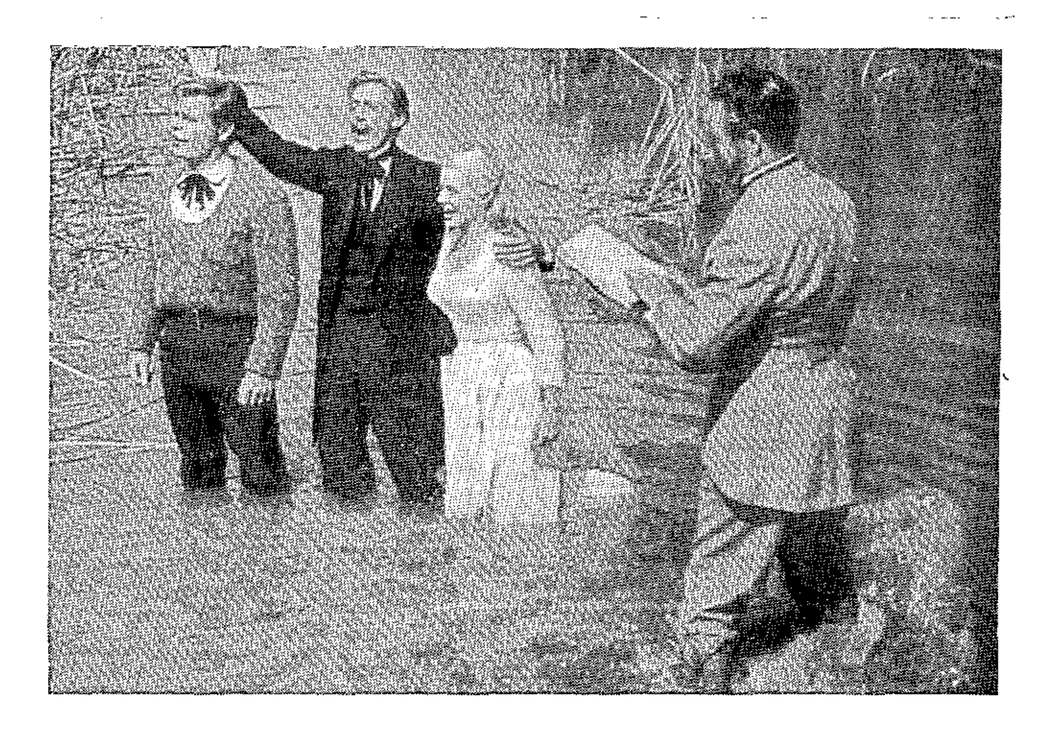
Jesse James était un garçon qui tua
[plus d'un homme
Il dévalisa le train de Glendale
Il vola le riche et donna au pauvre
Il avait une main, un cœur, une cer-
[velle (1).

Ainsi chante la ballade. Mais la réalité avait un plus ténébreux visage. Associés aux frères Younger, les James attaquèrent trains sur trains, fermes sur fermes, pillèrent banques sur banques jusqu'au jour où les employés de la First National of Northfield opposèrent une ferme résistance. Cet épisode devait préfigurer tragiquement la fin de Jesse, abattu huit ans plus tard par sa petite crapule de cousin, Bob Ford, d'une balle dans le dos. C'est alors seulement que la légende s'empara du brigand comme elle s'était emparée de Billy the Kid, lui aussi tué dans le dos par son vieil ami le shériff Pat Garett, ou comme Sam Bass tombé dans un guet-apens sur les indications d'un sale mouchard. Il est certain que Jesse James le bien-aimé, était cordialement haï de son vivant. Et c'est de cet homme veule et solitaire que Nicholas Ray a voulu décrire les exploits.

Si des disputes de plateau ont donc pu en fin de compte faire assez mal aboutir cette tâche délicate, n'oublions pas pour autant l'ambition qui en auréolait l'envol. Voilà le lecteur prévenu. Il faut juger *The True Story Of Jesse James* sur les intentions.

Mal tourné, d'ailleurs, tout au plus pouvons-nous l'affirmer du point de vue de la production, mais certes pas de la réalisation dont chaque plan porte l'empreinte indélébile du plus étrangement moderne des cinéastes. Qu'est-ce à dire ? En quoi reconnaissons nous un film signé Nicholas Ray ? Par les cadrages d'abord, qui savent enserrer un acteur sans jamais l'étouf-

(1) cf. le livre de J.-L. Rieupeyrout et André Bazin : « Le Western ».



Robert Wagner, John Carradine et Hope Lange dans *Le Brigand bien-aimé* de Nicholas Ray.

fer, et qui en quelque sorte savent rendre *tangibles* et claires des notions aussi abstraites que celles de *liberté* et de *destin*. Par des artifices de montage ensuite, comme l'a remarqué Jacques Rivette, que l'on retrouve dans toute l'œuvre de Ray, et qui consistent lors d'une scène à plusieurs personnages à insérer brusquement un plan de l'un d'eux ne participant qu'indirectement à la discussion dont il est le témoin. Enfin, par une sensibilité au décor dont aucun cinéaste américain depuis Griffith n'avait su tirer un si vif et puissant parti. Nous ne sommes pas près d'oublier le double saut dans la rivière des frères James et de leurs montures, ni l'attaque du train dans une lumière quasi surnaturelle enregistrée par le génial Joe Mac Donald, ni la chevauchée au petit jour, dans les plaines du Minnesota, d'une dizaine de mystérieux cavaliers revêtus d'une houpelande blanche. Nick Ray peut sans fausse modestie aller dans un cinéma voir ce film qu'il renie.

Jean-Luc GODARD.

Si peu que rien

HEAVEN KNOWS Mr ALLISON (DIEU SEUL LE SAIT), film américain en CinemaScope et Technicolor de JOHN HUSTON. Scénario : John Lee Mahin et John Huston, d'après le roman de Charles Shaw. *Images :* Oswald Moriss. *Musique :* Georges Auric. *Montage :* Russel Lloyd. *Interprétation :* Deborah Kerr, Robert Mitchum. *Production :* 20 th Century - Fox - Buddy Adler et Eugène Frenke 1956. *Distribution :* 20 th Century-Fox.

Dieu seul le sait risque à la fois d'ébranler la conviction des plus ardents hustoniens et d'ancrer les autres spectateurs dans leur mépris du cinéaste de l'échec. Huston, pourtant, ne me semble mériter ni l'excès d'honneur à lui accordé jusqu'à son tout dernier film, ni l'indignité où certains se réjouissent de le voir ainsi confirmé. Une fois de plus le penchant français pour

la systématisation et les généralisations semblent avoir faussé toutes les perspectives à l'égard d'un homme qui n'en demandait pas tant. Je m'accorderais plus volontiers à ne reconnaître en Huston qu'un amuseur patenté, le « master of screen entertainment » promis par la bande-annonce de sa dernière production.

Et divertissant, pour moi du moins, m'apparaît cette histoire d'une nonne et d'un « marine » échoués seuls dans une île du *Pacifique*, lors de la dernière guerre, et forcés de faire contre mauvaise fortune bon cœur. Quand la servante du Seigneur se pare des atours exquisement féminins de Deborah Kerr, et son preux chevalier de la rudesse propre au corps célèbre de la U.S. Navy, nous sommes promis à la plus cocasse des aventures. Cocasse, elle le demeure constamment, cette absurde histoire d'amour, et pourtant jamais scabreuse. Le mérite d'Huston est d'avoir su parfaitement accepter les limitations qui lui étaient assignées. Réduit au badinage de bon goût, il ne triche pas un seul instant à ce nouveau jeu du chat et de la souris.

Son art devient alors un art des petits riens, de l'insignifiance ; art hautement policé sorti tout droit des pages « smart » du *New Yorker*. Echange de fantaisie sans contact très marqué des épidermes. Triomphe du sous-entendu nullement grivois. La vie étant une vaste blague, mieux vaut rire, ou plutôt sourire, de nos mille petits préjugés et manies. Peu de films d'Huston ressemblent à ce point à leur auteur : insouciant, ironique, avec à l'occasion le brin de brutalité nécessaire, ce qu'on appelle en anglais « horseplay » (ici par exemple le meurtre du Japonais encasqué avec son ridicule bâton). On y retrouve surtout cette volubilité propre au metteur en scène, ce goût du paradoxe, ce refus des grands coups de gueule.

Visiblement Huston ne croit pas beaucoup au diable ou au bon dieu, il n'a cure de prêcher pour aucune paroisse, religieuse, politique. Il aime les gens drôles et les situations divertissantes. Il appartient à cette famille d'esprits qui passent au travers de l'existence en une attitude de continuelle dérobade, toujours prêts à railler les travers de leurs semblables, sachant garder une saine distance vis-à-vis des dogmatismes. Avant tout, il adore les non-conformistes, les êtres bizarres, les aventuriers et les vieilles filles encore séduisantes, tous ceux qui cachent en eux des réserves d'ingénuité et d'astuce. Petit cousin de Cendrars et d'Hemingway, il voit dans l'aventure un désœuvrement élégant plus qu'une conquête de soi-même. Toute morale lui reste étrangère, sauf celle de bien s'amuser en nous amusant.

Tempérament surtout littéraire, Huston, comme d'autres scénaristes passés à la mise en scène, fonde tous ses films sur le dialogue, l'image n'étant qu'une toile de fond. Pour nous présenter ses deux héros de *Dieu seul le sait*, il ne trouve meilleur procédé que leur faire réciter à tour de rôle leur destinée récente. Et, comme chez Sturges ou Clouzot, autres ex-scénaristes, le film est bâti sur deux ou trois temps forts : ici la visite de Robert Mitchum au campement japonais, puis la scène d'ivresse. A la fin comme au début les personnages n'ont cure d'autres jeux que ceux du langage. Nous touchons ici à une limitation propre à tous les ex-scénaristes, habitués à exploiter des situations plus qu'à décrire des actes véritables. Sans vouloir établir une règle générale, il semble que le metteur en scène pur refuse le sarcasme, le faux-fuyant, le *clin d'œil*. Lang, Hawks, Vidor, nous montrent des êtres engagés jusqu'au bout de leurs actes, pas un instant soucieux de poser pour la postérité. Le génie propre du cinéma, éthymologiquement associé à la notion du mouvement, y trouve son dû : se heurtant constamment à l'obstacle ils ne sauraient accepter d'échappatoires, de raccourcis trompeurs. Vie, chez eux, égale action. Ils construisent le monde. Les Sturges et les Huston tendraient plutôt à le détruire.

Nulle surprise alors qu'Huston triomphe « en marge » de ce monde véritable. Dépourvu de ses prétentions intellectuelles, jouant sans génie, mais sans ennui, la comédie du cocasse, Huston réussit le passe-temps de bonne compagnie qu'il a visiblement recherché. Mais grattez les apparences, vous ne trouverez que quelques idées élémentaires, simplistes : « l'argent ne fait pas le bonheur », et le vent emporte le trésor de la Sierra Madre parmi des ricanements homériques. Pour être un héros, il faut savoir courir du bon côté, et à nous, alors, la Red Badge of Courage. Les nones, au fond, seraient ravies d'épouser des « marines »... etc. John Huston sera-t-il un jour capable de nous donner son vrai chef-d'œuvre : la vie de John Huston ? Dieu seul le sait.

Louis MARCORELLES.

Une chasse à peine tragique

THE LAST HUNT (LA DERNIERE CHASSE), film américain en CinemaScope et Eastmancolor de RICHARD BROOKS. *Scénario :* Richard Brooks, d'après une nouvelle de Milton Lott. *Images :* Russell Harlan. *Musique :* Daniel Amfitheatrof. *Montage :* Ben Lewis. *Interprétation* : Robert Taylor, Stewart Granger, Lloyd Nolan, Debra Paget, Russ Tamblyn. *Production* : M.G.M. - Dore Schary, 1956. *Distribution :* Metro-Goldwyn-Mayer.

Quelque part dans l'Ouest américain au siècle dernier, deux hommes, Charlie et Sandie, se rencontrent. Tous deux tireurs d'élite ont un égal besoin d'argent. Ils décident de s'associer et de chasser le bison. Mais si l'un veut faire fortune à tout prix, l'autre entend y mettre quelque forme. Par ailleurs, Charlie est un tueur sans pitié qui s'est fait la main, ou plutôt l'index, sur la détente, dans des batailles d'indiens. Les ennuis commencent à naître entre Sandie « l'idéaliste » et Charlie « le matérialiste ». Leur premier accrochage : un bison blanc, animal considéré comme sacré par les Indiens, mais dont la peau vaut vingt fois plus cher que celle d'une bête ordinaire. Leur grande rivalité : une squaw que Charlie traite en esclave. La moralité de l'histoire : il n'y aura pas de duel sanglant entre les deux chasseurs ; Charlie trouvera froidement la mort par le jeu naturel « des eaux glacées du calcul égoïste ».

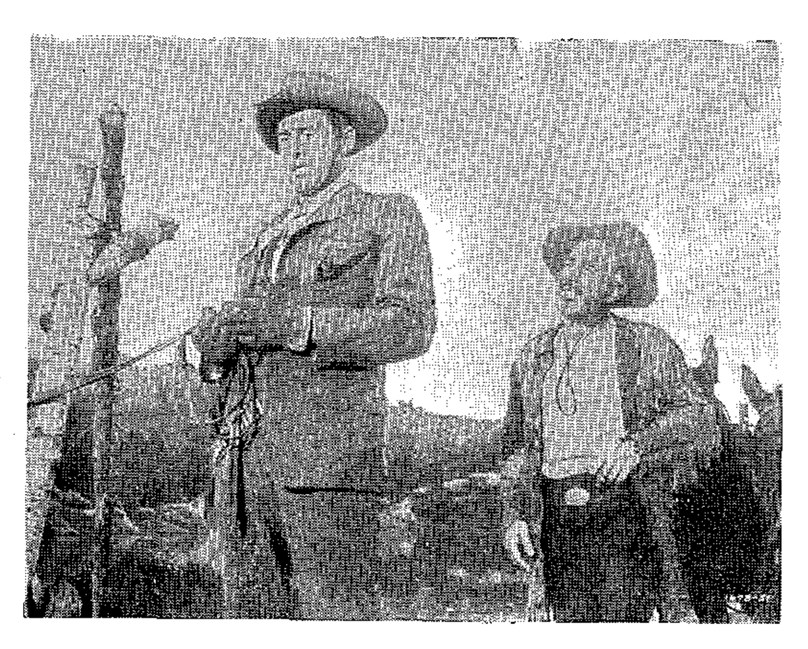
Il entre très peu d'éléments sentimentaux dans la conduite d'un semblable récit (si l'on excepte le personnage, admirablement bien mis en scène, de l'entraîneuse). Comme tous les autres films de Richard Brooks (1), *La Dernière Chasse* est une laborieuse, mais prenante, démonstration. Les reminiscences littéraires abondent, « Moby Dick » bien sûr avec la bête immaculée, le vieil ivrogne à la jambe de bois; et les allusions à la vie politique actuelle des Etats-Unis ne manquent pas. Ces bisons-là viennent réconforter le bon âne démocrate. Si l'on n'aime pas les paraboles, il y a fort à parier que l'on n'aimera pas cette sorte de film. Chaque personnage de cet auteur-scénariste représente scrupuleusement une idée précise. Cette tendance est encore davantage accentuée dans *Something of Value*, où tous les partis pris de la colonisation sont illustrés à travers toute une distribution de mélodrame. La conversation de Brooks est toujours ainsi faite d'idées générales. A cet égard Brooks est peut-être le seul metteur en scène, avec Rossellini, à être aussi sérieux. Mais lorsque l'on pense à Rossellini on évoque tout de suite la Bergman d'*Europe* 51, tandis que plus modestement Brooks se définit tout spontanément par son petit pion de *Blackboard Jungle*. Car voilà bien les limites de l'auteur de *Bas les Masques :* un topo généreux auquel manque un éclair de génie, un concept hardi. *La Dernière Chasse* est un film farouchement antiraciste, antifasciste; le propos est respectable, mais combien dépassé par *Rome ville ouverte* ou *Nuit et Brouillard*. Si tous les fascistes du monde ressemblaient à Charlie — Robert Taylor — l'œil méprisant, le rictus sadique avec un brassard moral de SS en quelque sorte, le mal ne serait pas bien grave. Mais il reste tous les autres, les bons vivants avec lesquels nous blaguons, les artistes que nous admirons, les Samuel Fuller pas encore repenti (aux dernières nouvelles l'auteur de *La Maison de Bambou* flirte avec la démocratie), car il en est de Charlie comme il en est des camps de concentration nazis, il symbolise trop ouvertement, trop grossièrement le danger pour nous être d'un utile enseignement. Si l'on voulait faire un vrai film sur la tolérance, il faudrait s'inspirer de ces phrases remarquables de Jean Cayrol qui terminent le *Nuit et Brouillard*, d'Alain Resnais : « *Qui de nous veille... pour nous avertir de la venue des nouveaux bourreaux. Ont-ils vraiment un autre visage que le nôtre ?*

Quelque part parmi nous, il reste des kapos chanceux, des chefs récupérés, des dénonciateurs inconnus.

Il y a tous ceux qui n'y croyaient pas, ou seulement de temps en temps.

Il y a nous, nous qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne comme si on guérissait de la

(1) Si l'on excepte son plus mauvais film : *La dernière fois que j'ai vu Paris...* et aussi son meilleur : *Le Cercle infernal.*



Stewart Granger et Lloyd Nolan dans *La Dernière Chasse* de Richard Brooks.

peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin. »

Claude de GIVRAY.

Une épaisse parabole

FRIENDLY PERSUASION (LA LOI DU SEIGNEUR), film américain en DeLuxe de WILLIAM WYLER. *Scénario :* Michael Wilson, d'après le roman de Jessamyn West. *Images :* Ellsworth Fredricks. *Musique* : Dimitri Tiomkin. *Décors* : Joe Kish. *Interprétation :* Gary Cooper, Dorothy McGuire, Marjorie Main, Anthony Perkins, Richard Eyer, Robert Middleton, Phyllis Love. *Production* : M.G.M. - William Wyler, 1956. *Distribution :* Metro-Goldwyn-Mayer.

Parlerait-on ici de ce film s'il n'était signé de William Wyler et s'il n'avait décroché à Cannes une palme d'or académique parfaitement injustifiée ? Rassurez-vous on en parlera peu. Point de départ : une famille de quakers, à l'époque de la guerre de Sécession ; postulat : la loi sacrée des quakers « Tu ne tueras point »; problème : menacée dans ses biens et son existence la famille acceptera-t-elle de se battre ? Solution : d'une façon ou d'une autre, tout le monde va y aller de son coup de fusil; message politico-philosophique probable : l'Américain est un petit saint pacifique, mais que survienne l'hydre que l'on devine et la loi sacrée peut être tournée au profit d'un devoir non moins sacré. Sujet qui aurait pu être ambitieux et traité avec noblesse; mais Wyler ne l'a pas abordé de face; pour faire passer la leçon il la noie dans le pittoresque, le bon-enfant, la drôlerie laborieuse et le chromo agressif. Tous les effets et les rebondissements sont prévus à l'avance : on s'ennuie et on a tout le temps de remarquer que Dorothy MacGuire demeure une grande actrice et qu'Anthony Perkins sera sans doute un très bon jeune premier. Cela amuse sans doute (plus que nous), Gary Cooper de jouer les demeurés hébétés, mais à ce titre nous le préférons dans *Ariane* où il a du moins le mérite d'arriver malgré tout à séduire une gamine.

J. D.-V.

LIVRES DE CINÉMA

HENRI AGEL : ESTHETIQUE DU CINEMA (*Presses Universitaires*).

Le contenu de ce numéro 751 de la collection « Que sais-je ? » est plus modeste que le titre ne donnerait à penser. Il s'agit plus exactement d'un exposé sur les « théoriciens de cinéma » de Canudo aux... hitchcocko-hawksiens. Le travail était à faire. Dans ce domaine l'érudition du cinéphile français est fort maigre. Certes, nous pouvons nous faire une idée précise des opinions d'Eisenstein d'après les ouvrages de Jean Mitry ou de Mary Seton, mais la lecture de « Film Form » ou de « The Film Sense » est, comme leur titre l'indique, réservé aux seuls anglicistes. Même chose en ce qui concerne Poudovkine et surtout Bela Balazs, le grand critique hongrois, dont les œuvres ont été traduites dans toutes les langues (allemand, anglais, italien), si ce n'est dans la nôtre.

Agel ne nous cache pas ce qu'il doit à l'ouvrage de Guido Aristarco « Storia delle teoriche del film », mais un « tiens » même de seconde main vaut mieux que dix « on dit ». Les citations de Balazs, isolées de leurs contextes ont souvent la vérité des truismes, mais qui ne sont truismes que depuis Malraux. Rien ne se démode plus vite que les systèmes. Les idées passent et les images restent. La lecture de ce petit livre est pour nous, critiques, une grande leçon de modestie : il n'y a dans notre domaine de vérité que du moment. La science de l'avenir appartient à l'Art, non au commentateurs. Nous remarquons donc que les théoriciens, même lorsqu'ils étaient artistes en même temps, ont en général misé sur ce qui était le plus friable à l'injure des temps. Loin de moi l'intention de mettre en question la valeur du *montage :* ce serait tomber d'un excès dans l'autre. Mais il est bien certain que le secret du cinéma ne doit pas être cherché uniquement, comme on l'a trop cru dans les années 30 du côté de la « construction ». L'agencement des parties n'a ici ni plus ni moins d'importance que dans la musique, dont on ne saurait expliquer tout le génie par le seul décortiquage de la fugue, du style obligé ou de la forme-sonate. Si la fameuse théorie eisensteinienne des « attractions » tient mieux sur ses jambes qu'on aurait pu croire il y a quelques années, c'est que ses implications s'avancent au-delà du domaine de la pure construction.

Une seule vérité vraie : le cinéma est un art du mouvement. Qui ne l'a dit ? Mais il faut le dire, et louons un Elie Faure d'avoir ressassé cette évidence avec une robuste simplicité (bien que le néologisme mort-né de « ciné-plastique » ne soit pas des plus jolis). Au-delà ce ne sont que pointes aventureuses (et, après tout, vive l'aventure, même si elle tourne court). La toison d'or des théoriciens de la vieille école, ou plus exactement leur tortue d'Achille, c'est un cinéma de luxe, nourri de la nostalgie des spéculations de l'art moderne, cherchant à tirer sa force des imperfections de la technique (absence de couleur, de son) dans la crainte de devenir calque servile. Un cinéma à faire, un cinéma *possible*. Et qui n'a pas été.

La réponse de la nouvelle génération est qu'il ne sera jamais, quoi qu'il advienne, calque servile, même parlant, même en couleurs, même en plans longs. Il est bien un art, c'est un fait prouvé par la grandeur des œuvres mêmes : à quoi bon, donc, le démontrer ? Il *existe* à la manière d'une espèce naturelle, il a ses genres, ses races et parmi celles-ci l'américaine, jadis méprisée, doit à son exceptionnelle vitalité une faveur de principe. Ce qu'il importe de mettre en évidence, c'est en quoi il diffère des autres formes d'art et non plus pour quoi il peut leur ressembler. Il convient de le considérer en lui-même, dans son histoire, ce qui n'est loisible que lorsqu'il a déjà derrière lui une bonne épaisseur de passé. Ainsi, définirais-je « grosso modo », ce « *renversement des esthétiques* » dont nous parle Henri Agel dans un dernier chapitre que, pour ma part, je ferais commencer un peu plus haut dans le temps. Si Roger Leenhardt fut le pionnier de la nouvelle méthode, André Bazin à coup sûr, en est le champion. Dût la modes-

tie bien connue de notre ami en souffrir, je me permettrai de regretter qu'une plus vaste place ne lui ait pas été réservée, même s'il est vrai que le terrain de ses investigations se trouve être situé à la frontière de l'esthétique pure et de la sociologie de l'art. Conclure plus nettement sur Bazin — et ses épigones — eût évité à l'auteur de se perdre dans les sables. A vouloir trop embrasser, selon sa généreuse et peu prudente habitude, Agel a fait de ses dernières pages (dans lesquelles il eût été préférable d'inclure les appendices, surtout celui sur la « direction d'acteurs », concept chéri de la nouvelle tendance), une espèce de mosaïque où il est bien difficile de trouver une idée directrice. » *A une esthétique de choc,* nous dit-il pour terminer, *à un principe épique ou lyrique se substituerait* (dans le cinéma moderne) *une ascèse de la contemplation.* » Comme au nombre des supporters d'un cinéma « *oblatif* » attaché au « *mystère de l'être* », figurent, entre autres, certains membres de l'équipe de ces *Cahiers,* nous nous contenterons de prendre note de l'étiquette. On ne peut être à la fois juge et partie.

ERIC ROHMER.

*

CLAUDE MAURIAC : PETITE LITTERATURE DU CINEMA (7e *Art - Editions du Cerf*).

L'intérêt de cet ouvrage — outre le fait de réunir un certain nombre de chroniques du « Figaro Littéraire » — est d'apporter sa contribution à un débat qui n'est pas près d'être conclu : quel est le véritable auteur d'un film ? Il est certain que dans le cas des *Mains Sales* ou de *Huis Clos* la réponse sera Sartre et non pas Fernand Rivers ou Jacqueline Audry. De même, en ce qui concerne la plupart des films tirés de l'œuvre de Graham Greene. A juste raison, Claude Mauriac trouve la personnalité de ces écrivains plus attachante et, en tout cas, plus forte que celle des gens de cinéma qui les ont portés à l'écran. Reste à savoir ce que valent ces films en tant que films ? Mais poser la question ainsi, n'est-ce pas imposer une optique qui n'est pas nécessairement celle du spectateur à qui on ne saurait tenir grief de prendre son plaisir où il lui plaît ? Pour prendre un exemple récent, il est difficile de goûter la *Sainte-Jeanne* de Preminger, si l'on ne goûte pas du tout Bernard Shaw.

A une première partie intitulée « *Ecrivains et Cinéma* », succèdent les « *Ecrivains de Cinéma* ». Il s'agit « *des metteurs en scène qui s'expriment de façon aussi subtile et complexe dans leurs films que les littérateurs de qualité équivalente dans leurs livres. Les Robert Bresson, les Luis Bunuel, les Jean Renoir, les Orson Welles...* » Il faut dire que cette deuxième section laisse le lecteur sur sa faim, pour la raison bien simple que certains de ces auteurs, pourtant féconds, ne sont représentés ici que par une ou deux œuvres. Là est l'inconvénient de ce genre d'ouvrages. Mauriac n'a pu reproduire les articles qui figuraient dans son premier recueil « L'Amour du cinéma ». Ce dernier comportait, lui aussi, des lacunes, mais elles étaient moins apparentes, dans la mesure où le propos d'ensemble portait, non pas tant sur les œuvres et les hommes, que sur l'art même du cinéma dont il convenait d'éclairer la nature par quelques exemples bien choisis. Regrettons donc que quelques textes additionnels ne soient pas venus corser la matière souvent mince. Ophüls n'est représenté que par *Lola Montès.* Et *Le Plaisir ?* Et *Madame de... ?* D'Hitchcock nous avons *Fenêtre sur cour* et *Lifeboat,* mais ni *La Main au collet,* ni *Harry,* ni *L'Homme qui en savait trop.* Ces compléments auraient avantageusement pris la place des deux dernières parties très brèves « *Série Noire* » et « *Bonne et mauvaise peinture* » qui n'ont que je sache, rien à voir dans l'affaire.

Autre reproche, et plus grave. Ces chroniques ont été remaniées : pourquoi s'arrêter en chemin°? Il convenait de ne pas s'écarter de la perspective initiale qui était celle de « l'auteur ». *Lifeboat* n'est étudié que du point de vue du film de propagande et c'est en vain que nous courons après Hitchcock. Je sais qu'il serait maladroit de chercher chicane à Mauriac à propos de certains de ses jugements puisque selon lui (c'est même là une de ses idées favorites) « *toute critique cinématographique est impressionniste* ». Mais de nous tendre la perche

en ajoutant : « *C'est en multipliant les impressions, donc en voyant le film plusieurs fois, que l'on peut espérer atteindre à une certaine objectivité* ». Trop de ces textes (*Fenêtre sur cour, Les Enfants Terribles*) sont marqués par l'humeur de la première vision.

J'avais beaucoup aimé « L'Amour du Cinéma », non seulement pour la qualité de ses aperçus, mais la rigueur de son agencement. Aussi n'ai-je manqué d'éprouver une certaine déception. L'art cinématographique peut se flatter de compter d'excellents chroniqueurs qui valent, s'ils ne dépassent, les spécialistes en autres domaines. Mais les bons ouvrages de librairie sont rares, dans notre patrie. Mauriac avait l'occasion de faire un *livre* de ce nom. Un peu plus de soin de sa part — et de patience du côté de l'éditeur — lui eût permis de ne pas la laisser échapper. — E. R.

*

EDGAR MORIN : LES STARS (*Le Temps qui court - Editions du Seuil*).

Parmi tous les phénomènes paracinématographiques, un des moins négligeables est, à coup sûr, celui des *stars*. Au point que toute une presse spécialisée leur est consacrée. Bien entendu, le livre d'Edgar Morin n'a rien à voir avec ce genre de littérature, si ce n'est par les amples citations qu'il fait d'elle. Moins scientifique d'aspect que « Le Cinéma et l'Homme imaginaire », ce volume abondamment illustré et d'une présentation particulièrement soignée, est, comme ce dernier ouvrage, à classer sous la rubrique de « l'anthropologie sociologique », par le but de sa recherche, sinon tout à fait par son style qui, brillant, parfois précieux, amoureux de la phrase courte et de l'affirmation péremptoire, n'est pas sans avoir été quelque peu contaminé par celui de cette presse dont il tire sa matière. Les termes chers aux magazines et ceux en usage dans l'Université y font un mariage qui n'est pas exempt d'humour. A preuve, le concept même de « *starité* ».

La démonstration est étayée par une masse de documents souvent pittoresques, tels que des lettres — enflammées ou saugrenues — d'admirateurs et d'admiratrices. On déborde à plusieurs reprises sur l'esthétique et l'important problème du jeu de l'acteur est exposé avec cet éclectisme propre à l'esprit qui préside à tout l'ouvrage. Hommage est rendu en passant à Charlot, ce père de tous les mythes et à James Dean, leur dernier-né chéri. Une conclusion sur « *Les Stars et nous* » nantie d'une clausule pertinente sur la contribution apportée par le baiser de cinéma à « *l'érotisation du visage humain* », hausse d'un degré le ton du débat et dissipe l'impression d'ironie un peu méprisante que nous avions ressentie à la lecture des premières pages.

Notre principale réserve portera sur la critique des sources, ou plutôt sur l'absence de celle-ci. Je sais qu'en ce domaine, qui est celui du mythe, mensonge et vérité vont la main dans la main. Peu nous intéresse de distinguer la légende de l'histoire, de savoir si les réponses de Luis Mariano au courrier du cœur de telle publication sont, ou non, apocryphes. Il importait toutefois de mieux séparer le véridique du fabriqué, l'élan sincère (même s'il est dirigé) des foules et les cogitations rouées des rédacteurs en quête de copie : par exemple cet attrape-nigauds qu'est l'opuscule de G. Gentilhomme : « Comment devenir vedette de cinéma ». Il eût été instructif de révéler derrière le masque de la star le visage nu du comédien. Un tel scrupule nous eût dispensé de certaines affirmations par trop désinvoltes, à peine amendées par quelques corrections hâtives dans le genre : « *Certes, il n'est pas si indispensable que la star soit dépourvue de talent* » car ce mot « talent », Morin nous le dit, n'a pas la même signification sur l'écran et sur la scène. L'idée que « *l'inexpression est l'expression suprême de la beauté* » est un paradoxe qui date de Baudelaire. Si nous avons du mal à comprendre que certains acteurs ou actrices, que je ne citerai pas, soient devenus l'idole des foules, c'est tout simplement que le bon goût n'est pas la chose la mieux partagée du monde. Est star qui le mérite et chaque star a le public qu'elle mérite. « *Non-acteur* » ? Certes pas : non-acteur-de-théâtre. Est acteur qui joue. Les stars jouent et, les neuf dixièmes du temps, mieux que les cabotins. L'idée de la fabrication des mythes comporte aussi sa part de mythe. — E. R.

PIERRE LEPROHON : PRESENCES CONTEMPORAINES CINEMA (*Nouvelles Editions Debresse, 1957*).

Ce gros volume réunit vingt-cinq études, accompagnées de filmographies, sur ceux que l'auteur considère comme les vingt-cinq metteurs en scène français et en vie les plus représentatifs. Les plus représentatifs, et non pas les meilleurs, ce qui explique la présence de Decoin, Delannoy, Christian-Jaque ou Le Chanois à côté des maîtres de notre cinéma. Soit. Regrettons toutefois l'oubli de Resnais, qui figurerait fort bien aux côtés de Lamorisse, et de nos deux scénaristes les plus importants, Aurenche et Prévert, sur les épaules desquels se hissent certains des réalisateurs ici étudiés pour atteindre à la gloire.

La formule semble peu commerciale : les cinémanes ne peuvent guère s'intéresser à un livre qui ne fait qu'ordonner ou compléter leurs connaissances, et les profanes risquent fort d'être déroutés par une encyclopédie aussi vaste et ne portant pas la mention de garantie indispensable Histoire du Cinéma Français. Et c'est dommage, car, un peu plus étendu et comprenant des rappels sur les sept ou huit grands créateurs disparus, le recueil de Leprohon dresserait un aperçu de l'apport culturel de nos cinéastes beaucoup plus complet que les bibles de Jeanne-Ford, Brasillach ou Sadoul. Car le principe est celui qui répond le mieux à la logique. Nos meilleures littératures contemporaines, qu'elles soient l'œuvre de Rousseaux, de Brodin ou de Muller, ne procèdent pas autrement, le souvenir d'un film ou d'une tendance cédant vite la place à l'admiration pour le créateur.

Deuxième mérite : la souplesse du ton, qui réussit à nous faire oublier les rigueurs de la chronologie et les autres obligations de l'historien, contraste heureusement avec l'insupportable aridité qui formait une des constantes du genre. Leprohon n'est pas prisonnier de son sujet, il s'étend là où il le désire et passe sous silence les films qu'il n'a pas vu ou n'aime pas. Sautant du récit des films à l'analyse critique, de la revue de presse à l'interview, des souvenirs de tournage aux anecdotes succulentes (prisonnier en Allemagne, Becker parvint à se faire rapatrier *sous prétexte d'épilepsie... pour pouvoir tourner en Arabie, Clément* est qualifié ingénieur projetant la création de puits artésiens ; comme il a les yeux bleus ne pouvant le dire arabe, on le fait passer pour jeune turc, etc...) et aux réflexions très générales sur l'esthétique cinématographique, ou plutôt cinégraphique, épithète préféré de l'auteur.

Leprohon est en effet fidèle à une tradition, à une façon de penser et de s'exprimer qui nous rappelle son appartenance à ce que l'on nomme un peu trop dédaigneusement la « vieille école ». De cet héritage, il faut louer des vertus telles que la simplicité, l'exhaustivité, le détachement et surtout la modération. Leprohon cite beaucoup, nuance ses jugements; sa sévérité est très rarement déplacée (sauf cependant pour *Le Capitaine Fracasse, Le Bled* et *Le Tournoi*, qui recueillent aujourd'hui les suffrages de nombreux admirateurs), il exprime ses réserves devant *Les Mauvaises Rencontres* ou *Le Plaisir*, par exemple, avec un tel souci analytique que cette recherche, comme chez Bazin, semble rendre hommage à la qualité des œuvres, même si elle va carrément à l'encontre de la louange. Et cette retenue donne une nouvelle force à l'humour : à propos du *Journal d'un curé de campagne*, faisant mine de prendre au sérieux les déclarations intempestives de Kyrou, il les réfute calmement une à une...

Néanmoins, le lecteur d'aujourd'hui estimera sans doute excessive l'indulgence des pages consacrées à Decoin, à L'Herbier ou à Le Chanois. La rigueur du jugement, si remarquable lorsqu'elle concerne l'élite de nos metteurs en scène, ou lorsqu'elle prend pour cible les Clouzot ou les Clément les moins satisfaisants, se trouve en défaut à propos de *Bébé Donge*, du *Ciel est à vous* ou des derniers René Clair. Mais les analyses de chefs-d'œuvre comme *Lola Montès, Le Carrosse d'or* ou *Le Journal d'un curé de campagne*, montrent une telle acuité de jugement qu'elle fait disparaître complètement le traditionnel malentendu entre la jeune critique et la vieille garde, au-delà même des différences d'expression et de l'opposition des bannières. Leprohon affirme que le *Journal* de Bresson témoigne de plus de spiritualité que celui de Bernanos, il insiste sur l'amertume de Tati, il « démaudit » Ophüls et place sa *Lola* parmi les meilleurs films parlants. Une telle audace n'est pas vaine : l'histoire du cinéma de Leprohon est la seule que l'on puisse décemment placer entre les mains des jeunes.

Luc MOULLET.

REVUE DES REVUES

La critique de cinéma est sauvée actuellement par l'amour et l'humour. L'amour tout d'abord du bon cinéma et des gens qui le font, l'humour ensuite par la manière d'en rendre compte. Telle revue naissante se croit obligée d'adopter un ton solennel et péremptoire, puis, devenue adulte, accède à la fantaisie et à la désinvolture. Cette disposition d'esprit, peut-être une attitude, ne manque jamais de porter ses fruits.

Renforcé sans doute dans mon optimisme par la proximité des vacances, je trouve que la qualité des revues cinématographiques ne cesse de s'élever. En vue de cet article, j'ai lu de bout en bout une demi douzaine de magazines français et anglais et, contrairement à toute attente, j'y ai pris un plaisir extrême.

Le dernier numéro de CINÉMA 57 est, avant tout, un bel album d'images (les inoubliables photos de Fay Wray dans les bras de King Kong et de Julia Adams dans ceux de la créature du lac noir, les nombreux portraits de nos vieux amis Frankenstein, le Dr Moreau, etc.). Les textes qui illustrent ces clichés, si j'ose m'exprimer ainsi, sont souvent habiles et toujours enthousiastes. On reste confondu devant tant d'érudition. Il est des cinéphiles pour lesquels aucune manifestation du merveilleux cinématographique n'a de secret et j'en soupçonne plus d'un d'aller en Belgique ou en Angleterre pour voir un Flash Gordon dont le caractère naïf et irrationnel interdit à tout jamais la projection en France, patrie reconnue de la logique et de la raison. Un tel foisonnement de contradictions ne va pas sans quelque contradiction (des quatre versions du *Docteur Jekyll and Mr Hyde* on apprend que la meilleure est celle de Robertson, puis, à quelques pages de distance, que celle de Mamoulian surpasse toutes les autres moutures). Mais qu'importe... d'ailleurs Pierre Billard reconnaît à ses lecteurs le droit de préférer la réalité à la fiction, et Cauliez montre le bout de l'oreille : « Le fantastique d'aujourd'hui nous le retrouvons dans *Nuit et Brouillard.* » Une récente présentation à la Cinémathèque Française des meilleurs films fantastiques permettait aux collaborateurs de CINÉMA 57 de raviver leurs souvenirs et d'actualiser leurs propos : « Une récente vision de *The Devil Doll* du même Tod Browning m'a énormément déçu et je ne me sens pas capable de chanter les louanges des films d'épouvante en me basant sur les souvenirs de mon adolescence. »

De même, c'est le récent passage à Paris de *Planète interdite* qui autorise les rédacteurs de POSITIF à consacrer une partie de leur dernier numéro à la Science Fiction (Cinéma de demain, t'es S.F. ou tu n'es pas). P.L. Thirard en profite pour pasticher Kyrou, qui en prend, d'autre part, sérieusement pour son grade. En effet, l'inflexible tenant de la ligne, Louis Seguin, tire sévèrement l'oreille de son confrère : Non, *Géant* n'est pas le film courageux qu'il semble être, mais l'œuvre d'un authentique capitaliste marqué par cette irrémédiable tache, car l'extraction bourgeoise est le péché originel de l'athée progressiste. Il se peut, d'ailleurs, que Stevens soit un roublard, et la démonstration de Seguin pourrait être convaincante, si elle ne tournait court. Car, en fin de compte, Seguin prend la cuisse de Jupiter pour celle de Cyd Charisse et *Les Diables de Guadalcanal* pour cette diable de Louise Brooks. En règle générale, on pourrait toujours reprocher à Seguin, aussi bien qu'à Kyrou du reste, de perpétuellement se retrancher en dernière instance derrière leur amour de la femme. Dans son petit manifeste en faveur du merveilleux de CINÉMA 57, Kyrou dit en substance : « La réalité est une femme, j'aime la réalité, je la trousse le plus souvent possible et je fais l'amour avec elle. » Il en profite pour faire la nique aux idéalistes. Mais non, rassurez-vous : les idéalistes aiment bien la femme et pas seulement sous forme de mythe ou d'égérie. La vie privée de certains metteurs en scène considérés comme spiritualistes a bien prouvé qu'ils ne tenaient pas simplement la femme pour un pur esprit. Je ne reproche pas à Seguin ou à Kyrou de se servir de Louise Brooks ou de Cyd Charisse dans les harangues de leurs plaidoiries ; les références aimables font toujours plaisir. Mais je ne vois pas en quoi cela leur donne le droit de traiter leurs petits camarades qui ont la tête un peu plus près du ciel (en ont-ils pour cela moins les pieds sur terre), de puceaux, d'impuissants ou de pédérastes.

Pour en revenir à POSITIF, il faut signaler un article qui vaut à lui seul l'achat du numéro : il s'agit du papier de Roger Tailleur sur *Hollywood or Bust.* Précé-

demment, à l'occasion de *La Blonde et moi*, Tailleur nous avait montré qu'il connaissait son Tashlin sur le bout des doigts. Aujourd'hui il se livre à la plus « tashlinesque » des démonstrations, prouvant qu'il existe une affinité certaine entre le maître et l'admirateur. J'avais déjà remarqué cette curieuse forme de mimétisme à propos d'André Martin, dont les études sur les frères Marx sont dignes des Marx brothers eux-mêmes, et de Claude Chabrol qui, à l'occasion de la projection de *Cinquième Colonne* dans un ciné-club, avait fait une présentation qui valait son pesant d'Hitchcock. Désormais, Tailleur est à envisager pour toute exégèse tashlinienne, il ne lui manque plus qu'une Jayne Mansfield... nous la lui souhaitons !

Les CAHIERS du Cinéma et du Télécinéma n'ont pas souvent l'occasion de parler de la Télévision, il est vrai qu'en France la matière est bien pauvre. Par contre, ses confrères d'outre-Manche et d'outre-Atlantique se préoccupent beaucoup du petit écran. L'éditorialiste du numéro d'été de SIGHT AND SOUND commente la vente récente à la T.V. anglaise de vingt-cinq films laissés en héritage par Arthur Rank et finalement adjugés la somme rondelette de 50 millions de nos francs. Ces films (*La Vie privée de Henry VIII, Lady Hamilton, Fantôme à vendre*, etc.), passeront la saison prochaine sur les antennes à raison de un par semaine. Une telle sorte de programmation à l'aide de vieilles bandes historiques semble marquer un net recul du spectacle télévisé. Il s'agit aussi de télévision dans le dernier numéro de FILM CULTURE, maintenant mensuel. Des enquêteurs consciencieux s'y efforcent de raviver la vieille rivalité qui oppose le Septième Art et le Neuvième. Peine perdue : toutes les personnalités interrogées, John Houseman, Stanley Kramer, Boris Kaufman ont trop d'intérêts partagés pour se compromettre. La réponse de Fritz Lang mérite d'être citée : « *Il y a des nouvelles histoires, mais pas de nouvelles intrigues, il y a très peu d'intrigues comme on les écrivait jadis. Ce qui importe, c'est la manière dont les personnages sont développés. Ce que j'essaye de faire est de réaliser des films qui ont pour sujets les gens de notre époque et leurs problèmes. Je pense que la première étape consiste à faire des films sur les problèmes actuels.* » — C. de G.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 26 JUIN AU 6 AOUT 1957

13 FILMS FRANÇAIS

L'Ami de la famille, film de Jack Pinoteau, avec Raymond Bussières, Annette Poivre, Sophie Sel, Darry Cowl, Micheline Dax, Jean-Claude Brialy. — Il ne s'agissait pas d'égaler *Boudu*, pourtant quel beau sujet gâché ! On se doutait que la fantaisie n'était pas le fort de Jack Pinoteau, mais on eut aimé plus de rigueur dans le comique. Darry Cowl fait mieux que sauver l'honneur. Mais il n'a pas encore trouvé son Tashlin.

L'Aventurière des Champs-Elysées, film en Ferraniacolor et en Dyaliscope, de Roger Blanc, avec Tilda Thamar, Georges Rollin, Gamil Ratib, Françoise Fabian. — Les uns sont fidèles à leurs idées, d'autres à un style, Roger Blanc aux Champs-Elysées, si l'on en juge aux titres de ses précédents films (*Scandale aux Champs-Elysées, Enquête aux Champs-Elysées, Minuit aux Champs-Elysées*). Reste à savoir si le public des Champs-Elysées lui rend la pareille.

Ces voyous d'hommes, film de Jean Boyer, avec Sophia Loren et les Frères Jacques. — Cornes, clochettes et laideur. Cette mascarade post synchronisée est le navet le plus aggressivement nul de la saison.

Deuxième bureau contre Inconnu, film de Jean Stelli, avec Frank Villard, Barbara Laage, Gérard Buhr, Olivier Mathot, Fernand Fabre, Dinan. — Suite de *Alerte au deuxième bureau*. Tissu d'invraisemblances qu'on ne saurait pardonner à l'un des cancres du cinéma français.

L'Etrange M. Steve, film de Raymond Bailly, avec Jeanne Moreau, Philippe Lemaire, Armand Mestral, Anouk Ferjac. — Avec ce premier film, Raymond Bailly a voulu s'assurer un solide avenir au rayon de la confection. Mais la comparaison du dernier épisode avec le finale de *Bob le Flambeur* donne une idée juste de la marchandise. Armand Mestral confirme son très grand talent.

Fric-frac en dentelles, film en Eastmancolor et en Dyaliscope de Guillaume Radot, avec Anne Vernon, Peter Van Eyck, Darry Cowl, Irène Hilda, Pauline Carton, Maximilienne.

— Inutile de se déranger même pour Darry Cowl. Pour la place de lanterne rouge, Radot est un candidat non moins sérieux que Stelli.

Mademoiselle et son gang, film de Jean Boyer, avec Line Renaud, Jean Carmet, Philippe Nicaud, Christian Duvalleix, Noël Roquevert. — Line Renaud a son public, Jean Boyer le sien. C'est, d'ordinaire, le même. Il n'est pas difficile.

Méfiez-vous fillettes, film d'Yves Allégret, avec Antonella Lualdi, Robert Hossein, Michèle Cordoue, Georges Flamant, Gérard Oury, Jean Gaven, André Luguet. — Ses démêlés avec la censure ont fait à ce film une publicité inespérée et imméritée. La série noire ne meurt pas en beauté. Ce n'est pas de cette façon qu'Yves Allégret renouera avec le talent.

Nous autres à Champignol, film de Jean Bastia, avec Jean Richard, Roger Pierre, Jean-Marc Thibault, Noël Roquevert, Milly Mathis, Annick Tanguy. — On ne s'ennuie pas trop en compagnie de Jean Richard, malgré la pauvreté de la réalisation.

Paris Music-Hall, film en Franscope et en couleurs de Stany Cordier, avec Albert Préjean. Jean Bretonnière, Mick Micheyl, Geneviève Kervine, Vanja Orico, Charles Aznavour. — Une intrigue des plus ténues lie une série de numéros de music-hall des plus médiocres.

Patrouille de choc. — Voir critique d'André Martin dans ce numéro, page 50.

La Roue, film en Eastmancolor et en Dyaliscope de André Haguet, réalisé par Maurice Delbez, avec Jean Servais, Pierre Mondy, Catherine Anouilh. — Cette nouvelle version du film d'Abel Gance est, de tous les *remakes* de l'histoire du cinéma, le plus inférieur à l'original.

Trois de la Marine, film en Eastmancolor de Maurice de Canonge, avec Marcel Merkès, Henri Genès, Jean Carmet, Jean Murat, Colette Déréal, Jeannette Batti. — L'opérette marseillaise a la vie dure. Elle fait de moins en moins d'enfants. Tant mieux !

20 FILMS AMERICAINS

Apach Woman (La Femme apache), film en Pathécolor de Roger Corman, avec Lloyd Bridges, Joan Taylor, Lance Fuller. — Des Indiens sont accusés de vol par les Blancs. Le coupable est un métis. Une certaine verve.

At Gunpoint (Le Doigt sur la gâchette), film en Technicolor et en CinemaScope de Alfred Werker, avec Fred MacMurray, Dorothy Malone et Walter Brennan. — Le thème de ce western est l'inversion du thème de *High Noon*. Mise en scène moins « intellectuelle » que le scénario.

Carousel (Carrousel), film en DeLuxe et en CinemasScope 55 de Henry King, avec Gordon MacRae, Shirley Jones, Cameron Mitchell. — Ce remake musical de *Lilliom* n'est que la caricature de l'admirable film de Fritz Lang. Bonne musique de Rodgers.

Crime in the Street (Face au Crime), film de Donald Siegel, avec John Casavettes, James Whitmore, Sal Mineo. — Un « assistant social » tire du mauvais chemin un jeune dévoyé. La comédie larmoyante n'est pas d'Hollywood le péché le plus mignon. Le talent de John Casavettes réussit à donner quelque vérité au personnage.

The Crooked Web (Piège double), film de Nathan Hertz Juran, avec Frank Lovejoy, Marie Blanchard, Richard Denning, John Mylong. — Nul comme on peut s'y attendre de la part de Nathan Juran, grand spécialiste du navet.

Cry Vengeance (La Vengeance de Scarface), film de Mark Stevens, avec Mark Stevens, Martha Hyer, Skip Homeier. — Plaisant générique tourné en hydravion. Après quoi on peut partir. Acteur-metteur en scène, Mark Stevens semble vouloir marcher sur les traces de Ray Milland.

Dakota Incident (Guet-apens chez les Sioux), film en Trucolor de Lewis R. Foster, avec Linda Darnell, Dale Robertson, Regis Toomey, John Lund, Ward Bond. — Western-type très convenablement dirigé par Lewis R. Foster.

Drango (Le Pays de la haine), film de Hall Bartlett et Jules Bricken, avec Jeff Chandler, Joanne Dru, Donald Crisp. — Parfait exemple du scénario bien construit, saboté par une déplorable mise en scène.

Duel on the Mississipi (Duel sur le Mississipi), film en Technicolor de William Castle, avec Patricia Medina, Lex Barker, Warren Stevens. — Il y avait quelque chose à tirer de cette histoire d'une riche propriétaire qui tombe amoureuse de son valet, mais il ne fallait pas aller chercher Castle.

Five Guns West (Cinq fusils à l'ouest), film en Eastmancolor de Roger Corman, avec John Lund, Dorothy Malone, Touch Connors, Bob Campbell. — Si les histoires de brigands pendant la guerre de Sécession vous intéressent, allez plutôt faire un tour du côté de chez Nick Ray.

Joe Butterfly (Joë Butterfly), film en Technicolor et en CinemaScope de Jesse Hibbs, avec Audy Murphy, George Nader, Burgess Meredith, Keïko Shima, John Agar. — Où l'on voit que les Américains ont leur *Typhon sur Nagasaki*.

Heaven Knows, Mr. Allison (Dieu seul le sait). — Voir critique de Louis Marcorelles dans ce numéro, page 53.

The Last Hunt (*La Dernière Chasse*). — Voir critique de Claude de Givray dans ce numéro, page 55.

Meet me in Las Vegas (*Viva Las Vegas*), film en Eastmancolor et en CinemaScope de Roy Rowland, avec Cyd Charisse, Dan Dailey, Agnes Moorehead, Lili Darvas, Jim Backus. — Les supporters de Cyd Charisse *n'auront pas trop* de toute leur admiration pour supporter les parties faibles de cette petite comédie musicale. Deux numéros de danses corrects.

Port Afrique, film en Technicolor de Rudolph Maté, avec Phil Carey, Pier Angeli, Dennis Price. — Plus d'espoir hélas ! que Maté retourne à la photographie qu'il n'aurait jamais dû quitter.

The Proud Ones (*Le Shérif*), film en DeLuxe et en CinemaScope de Robert D. Webb, avec Robert Ryan, Virginia Mayo, Jeffrey Hunter. — Un des premiers à utiliser le CinémaScope, Robert Webb usurpa dans *Tempête sous la Mer* des mérites qui ne revenaient qu'à l'hypergonar. L'histoire de ce shérif aux prises avec une cabale, et une blessure à la tête qui le rend aveugle aux moments cruciaux, est gâchée par une mise en scène d'une gaucherie rare outre-Atlantique.

Seven Men From Now (*Sept hommes à abattre*). — Voir critique d'André Bazin dans ce numéro, page 45.

The Steel Jungle (*La Loi des gangs*), film de Walter Doniger, avec Perry Lopez, Beverley Garland, Walter Abel, Ted de Corsia. — Un directeur de prison veut faire chanter un prisonnier qui refuse de dénoncer ses complices. Le psychanaliste de service facilite le dénouement.

The True Story of Jesse James (*Le Brigand bien-aimé*). — Voir critique de Jean-Luc Godard dans ce numéro, page 51.

The View From Pompey's Head (*Le Train du dernier retour*), film en DeLuxe et en CinemasSope de Philip Dunne, avec Richard Egan, Dana Winter, Cameron Mitchell, Marjorie Rambeau. — A quoi sert d'avoir de l'ambition quand on vogue dans les eaux de Georges Ohnet ? Mise en scène aussi désuète que le style des dialogues. Les paysages du Sud sont fort beaux, mais Joe MacDonald a mis son œil à l'objectif.

5 FILMS ANGLAIS

The Iron Petticoat (*Whisky, Vodka et Jupon de fer*), film en Technicolor et en VistaVision de Ralph Thomas, avec Katharine Hepburn, Bob Hope, James Robertson-Justice, Robert Helpmann. — La présence des deux acteurs américains ne suffit pas à donner quelque vie, à défaut de mordant, à cette prétendue satire.

Men of Sherwood Forest (*La Revanche de Robin des Bois*), film en Eastmancolor de Val Guest, avec Don Taylor, Reginald Ebeckwuth, Eileen Moore. — Bariolage dans le style papier peint. Il serait trop élogieux de dire que Don Taylor est à Errol Flynn ce que Flynn est à Fairbanks.

Spin a Dark Web (*Soho quartier dangereux*), film de Vernon Sewell, avec Faith Domergue, Lee Paterson, Rona Anderson, Martin Benson. — Insignifiance à la chaîne, insipidité standard, laideur de grande série.

Three Men in a Boat (*Trois hommes sur un bateau*), film en Technicolor et en CinemaScope de Ken Annakin, avec Laurence Harvey, Gunny Edwards, David Tomlison, Shirley Eaton. — Belle époque pour belle époque, préférons encore la française. Quand les Anglais ont perdu le sens de l'humour anglais, il n'y a plus qu'à tirer le rideau. Ce que nous avons fait ici, depuis déjà belle lurette.

True as a Turtle (*Un yacht nommé « Tortue »*), film en Eastmancolor de Wendy Toye, avec John Gregson, June Thorburn, Cecil Parker. — La fable du Lièvre et de la Tortue revue et corrigée par un scénariste anglais.

2 FILMS ITALIENS

Beatrice Cenci (*Le Château des amants maudits*), film en Ferraniacolor et en CinemaScope de Ricardo Freda, avec Micheline Presle, Claudine Dupuis, Frank Villard, Gino Cervi, Mireille Granelli. — Ce n'est pas l'appel aux « alliés » français qui sauvera du désastre le vieux mélo d'histoire italien.

Diavolo Nerò (*Le Masque Noir*), film en Supercinescope de Sergio Grieco, avec Gérard Landry, Nadia Gray, Milly Vitale, Leonora Ruffo. — Sous le masque, un preux chevalier. Derrière la caméra, une cloche.

1 FILM ALLEMAND

Spion für Deutschland (*L'Espion de la dernière chance*), film de Werner Klinger, avec Martin Held, Nadja Tiller, Walter Giller. — Sujet intéressant (un espion allemand vu par les Allemands). Réalisation naïve (Amérique made in Germany). Excellente création de Martin Held.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

25, Boulevard Bonne-Nouvelle - PARIS (2[e])
R.C. Seine 326.525 B

●

Prix du numéro : 250 Frs (Etranger : 300 Frs)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française ..	1.375 Frs	France, Union Française ..	2.750 Frs
Etranger	1.800 Frs	Etranger	3.600 Frs

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

●

Adresser lettres, chèques ou mandat aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8[e] (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : J. DONIOL-VALCROZE.

Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris, Dépôt légal : 3[e] trim. 1957.

CAHIERS DU CINEMA. PRIX DU NUMERO : 250 FRANCS